نصوص من النقد العربى

مع مقدمة تحليلية

الدكتور

محمود الربيعى



الـكـتــاب : نصوص من النقد الأدبي مع مقدمة تحليلية

المؤلــف : د/ محمود الربيعى

رقم الإيداع : ١٧٩٦٢

تاريخ النشر : ٢٠٠٠

الترقيم الدولى : I. S. B. N. 977 - 215 - 474 - 9

الناشر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)

ت : ٣٥٤٢٠٧٩ فاكس ٣٥٥٤٣٢٤

التوزيع : دار غريب ٣،١ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة

ت ٥٩٠٢١٠٧ - ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق والمعرض الدائم : ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر - الدور الأول
ت ٢٧٣٨١٤٢ - ٢٧٣٨١٤٣

مقدمة تحليلية

تحفل الآداب العالمية بكتب الاختيار فى القديم والحديث. ومن الواضح أن الدارسين فى تلك الآداب يعلِّقون أهمية قصوى على هذا النوع من النشاط العلمى، وذلك لأن مجرد اختيار نصوص بعينها من بين الركام الهائل فى الإنتاج الإبداعى والنقدى له أهميته فى الدلالة على وجهة نظر الذى يقوم بهذا الاختيار، وعلى طبيعة الزاوية التى ينظر منها إلى قيمة النتاج الذى يختار منه، وطبيعة القضايا المطروحة فيه. ويفتح ذلك عادة الباب واسعا لأنواع من التفسير الأدبى، كما يفتح الباب لرؤية أمور قد لاتكون متاحة رؤيتها قبل هذا الاختيار الخاص، وتقديمه على هذا النحو الخاص.

ونظرة فى قائمة كتب الاختيار فى التراث العربى القديم تقنعنا بالاهتمام البالغ الذى أولاه القدماء هذه الناحية من الدرس، كما تقنعنا بأن عملية «الاختيار» ذاتها كانت نشاطاً نقديّاً فى المحل الأول، وكانت تخضع لنوع من التمحيص شبيه بالتمحيص الذى كان يقوم به النقاد فى جعل الشعراء طبقات، إذ ليس الاختيار سوى جعل النصوص طبقات، واختيار بعض هذه الطبقات، وطرح طبقات أخرى، وبعبارة أخرى تفضيل بعض هذه النصوص «باختيارها» على بعض نصوص أخرى «بطرحها». ولعل هذا المعنى يبدو واضحاً من التورية الكامنة فى عنوان كتاب المفضل الضبى المعروف «المفضليات» .

ومداومة النظر فى تراثنا القديم ترينا أن الاهتمام بهذا النوع الحيوى من الدرس الأدبى كان اهتماما متجددا. وحقيقة الحال أن كتب الاختيار فى الأدب العربى جعلت من هذا الأدب- وبخاصة الشعر- «بانوراما» حية مضيئة. ويكفى لكى ندرك ذلك أن نلقى نظرة - ولو عامة - على كتب «الحماسة» المختلفة، كحماسة أبى تمام، وحماسة البحترى. وحماسة ابن الشجرى، والحماسة البصرية، أو نراجع كتب «الأمالى» المختلفة، كأمالى القالى، وأمالى المرتضى، وأمالى الزجاجى، أو كتب الاختيار الأخرى كالنقائض، ووحشيات أبى تمام، ثم الشروح الكثيرة المتنوعة على كل هذه الكتب.

ويلاحظ أن عناية أصحاب كتب الاختيار انصبت فى مجملها على الأدب الإنشائى، وقد استحوذ الشعر- ديوان العرب- فى هذا المجال على النصيب الأوفى بطبيعة الحال. أما النتاج النقدى فلم يظفر إلا بنصيب ضئيل فى مقابل النصيب الذى ظفر به الشعر. ويبدو أن النظرة إلى النتاج النقدى كانت تضعه عندئذ - كما هى الحال فى الدراسات النقدية الحديثة - فى مرتبة ثانوية بالنسبة للمرتبة التى يحتلها الأدب الإبداعى[1] ومع ذلك بقى باب الاختيار فى الأدب العربى مفتوحاً على مصراعيه. وقد شمل هذا الاختيار - وبخاصة فى القرون المتأخرة - نصوصا نقدية كثيرة لأعلام النقاد. وقد نقلت هذه النصوص فى صورة مقتبسات واستشهادات مختصرة، ولم تقدم فى صورة نصوص نقدية مكتملة على غرار ما كان يفعل بالشعر مثلا.

---

(١) راجع فى نظرة النقد الأدبى الحديث إلى النشاط النقدى ومكانته من النتاج الإبداعى مقالة «جورج ستينير» بعنوان «المعرفة الإنسانية»، ضمن كتاب «حاضر النقد الأدبى».
وقد قمت بترجمته عن الإنجليزية، ونشرته دار المعارف سنة ١٩٧٥ ودار «غريب» سنة ١٩٩٨. انظر ص٣١.

فإذا نظر الدارس حوله في العصر الحديث لفت نظره نوع من الإهمال الذى يكاد يكون متعمدا لهذه الناحية من الدراسة. وقد انتهى الحال - فى بعض الأحيان - إلى شىء من «التفرقة العنصرية» فى توزيع الاهتمام بأنواع الدراسة الأدبية، فعلى حين احتلت العناية بما يسمى «النظريات الأدبية» و «المدارس» و «المذاهب» مقدمة الركب، وتلتها الدراسة التطبيقية على نصوص إبداعية بعينها، دفعت العناية بأنواع أخرى من الدراسة إلى مؤخرة الركب. وتأتى العناية «بالاختيار» على رأس قائمة الأنواع التى تتعثر فى المؤخرة. والنتيجة الضارة لذلك ما يحسه المرء من انطباع عام مستقر فى النفوس بأن هذا النوع من البحث أقل شأنا من أن يستحوذ على جهود الدارس المثقف، الذى ينبغى أن يتفرغ للأمور «الكبرى» من أمثال «المدارس» «والمذاهب» ! ومن المؤسف أن تلك النظرة امتدت إلى مجالات أخرى من الدراسة، كالتحقيق العلمى والترجمة من اللغات الأجنبية، فأصبح ينظر إلى هذه الأمور على أنها «نصف إنجازعلمى» ! هذا على الرغم من أن النظرة المنصفة قد تصل في النهاية إلى إدراك أن الثغرات الكائنة فى نواحى الدرس الأدبى لدينا إنما تسد - حقيقة - عن طريق العناية بهذه النواحى بعينها أكثر مما تسد بالكلام العام «المهوم» عن «النظريات» ، «والمذاهب»، «والمدارس»، وما إليها. أضف إلى ذلك حقيقة أخرى وهى أن الجهد المبذول فى «اختيار» حقيقي، أو «تحقيق نص» حقيقى، أو «ترجمة» حقيقية، يفوق فى أغلب الأحيان الجهد المبذول فى الدراسات العامة النظرية والتطبيقية.

وليس المرء فى حاجة - فيما يتصل بالنقد العربى القديم- إلى أن يكتشف نصا لم يعرف من قبل، أو يخترع اختراعا مدهشا فى التفسير حتى يثبت أنه قدم شيئا مفيدا، فالواقع أن ما هو معروف ومحقق من

نصوص النقد العربى القديم كاف فى توفير أساس صالح لاختيار وثائق نقدية بعينها، وعرضها أمام القارئ المعاصر. ذلك القارئ الذى يبدو وكأن الهوة تزداد اتساعا بينه وبين التراث.

على أننى أود أن أسارع إلى القول بأنه ليس هدفى من اختيار هذه النصوص ودراستها تذليل الصعوبات التى يمكن أن يستشعرها طلاب البحث فى الاتصال المباشر بهذه النصوص فى مصادرها الأصلية، كما أنه ليس من هدفى على الإطلاق تقديم وسادة طرية يريح عليها رأسه مهتم بهذا التراث النقدى أو آخر، وذلك أننى على وعى- يصل إلى حد القلق - بأن توخى مثل هذين الهدفين قد يجعل الموقف السىء بالفعل أكثر سوءا، وذلك حين يتعلق قارئ أو آخر من القراء البعيدين عن التراث، بنص مختار، ويعامله على أن فيه «شفاء الغليل».

وهدفى - فى الحقيقة - هو أنني أريد أن أبذل جهدا فى إقناع القارئ - بوضع هذه النصوص أمامه- بأنه لا يغنى عن الوثيقة فى النقد شيىء (وأحسب أنه لا يغنى عنها فى غير النقد أيضاً شىء). ولا أقصد بالوثيقة النقدية هنا نص كتاب بعينه، ولا حتى صفحات بعينها من كتاب، وإنما أقصد بها فكرة كاملة بنصها الذي قدمها به صاحبها أصلا. كذلك أريد أن أوحى إلى القارئ أن اختيارى لنصوص بعينها أمر له دلالته فى تعليقى أهمية خاصة على هذه النصوص، التى يمكن أن توفر فى هذه المرحلة من التطور أساسا لتحقيق مطلب مهم هو وضع يدنا على الحلقة المناسبة- ولا أريد أن أقول المفقودة -التى نصل بها بين ما لدينا وما لدى الناس فى العالم، علنا بذلك نستطيع اللحاق بالركب العالمى المسرع فى عالم متغير أشد ما يكون التغير. وثمة ناحية ثالثة أتوخاها وهى أننى أريد أن أنقل إلى القارئ من خلال اهتمامى بهذه النصوص عقيدتى فى

أن النص النقدى ينبغى أن ينال منا قدراً من العناية مساويا للقدر الذى نوجهه عادة إلى النص الإبداعى. وليس معنى هذا أننى أتراجع عما لاحظته من قبل - ولاحظه نقاد عالميون قبلى - من أن النص النقدى يحتل مرتبة ثانوية بالنسبة للنص الإبداعى، وإنما معناه أننى أرى أن كل نص نقدى جيد - ثبتت فعاليته على طول الزمن- إنما كان كذلك لأن له قيمة فى ذاته تلحقه بالفعل بعالم الأدب الإبداعى. وتعود هذه القيمة إلى الجانب المتصل- فى هذا النص النقدى - بذات الناقد، ورؤيته الخاصة للنصوص الإبداعية، التى تجعل من كلامه شيئا متميزا عن كلام غيره، وذلك حتى فى الحالات التى يبدو معها صاحب هذا النص وكأنه يردد كلام غيره.

وأريد أن أنفى عن نفسى مظنة مقاصد معينة فى احتفائى بهذه النصوص من النقد العربى القديم. أريد أن أنفى عنها مظنة أننى سأجتهد فى سبيل إثبات أن هذه النصوص اخترتها لأنها تقارع نصوص النقد العالمى فى كل زمان ومكان. وأنا على وعى بأن مثل هذه الأفكار المعدة سلفا كانت منزلقا خطيرا انزلق إليه دارسون كثيرون. وقد قادهم مثل هدفهم هذا إلى الدخول فى معارك متوهمة، وتصور أمور لا وجود لها، فعبروا بانتصارهم لتراثهم على هذا النحو عن إحساس بالنقص أكثر مما عبروا عن إحساس بالكمال . ومن ناحية أخرى ليس معنى هذا أبدا أننى أرى هذه النصوص خلوا من القيمة الدائمة، فمجرد احتفائى بها على هذا النحو - باختيارها، وبذل الجهد فى دراستها - ينفى ذلك. وأريد أيضاً أن أنفى عن نفسى - حين أصل الكلام على النقد العربى القديم بالكلام في النقد العالمى وبخاصة الحديث منه- مظنة من يريد القول بأن الأول لم يترك للآخر شيئا. وهدفى الواضح من الكلام على

قضايا النقد الحديث هو جلاء ما فى هذه النصوص النقدية العربية القديمة من ظواهر لها طبيعة عامة، جعلت منها ظواهر ممتدة تعود فتشغل بال البشرية النقدي من زوايا معينة، وفى ألوان من السياق معينة.

وأعتقد أن هذا يساعدنى على أن أضع أمام القارىء- على قدر علمى وطبقا لما تهدينى إليه قراءاتى وطبيعة ثقافتى- صورة لتطور الجهد البشرى النقدى فى تراثنا وفى تراث آداب أخرى، بل وفى تراثنا وحاضرنا، وذلك لندرك - على وجه الدقة- أين نقف، وما الذى نحتاج إليه، وفى أى اتجاه ينبغى أن نسير، باعتبار أن حاضرنا- وخدمته هى غرض الأغراض - حلقة تتصل بالضرورة بحلقات أخرى فى تراثنا القومى، كما تتصل بالضرورة أيضاً بحلقات أخرى فى تراث العالم وحاضر العالم. على أن لغتى فى كل ذلك ستكون لغة العصر الحديث بالطبع، تلك اللغة التى أفكر فى إطارها بحكم وجودى ذاته، وأصوغ أفكارى فى مصطلحاتها بحكم تكوينى الثقافى .

كذلك أريد أن أنفى عن نفسى شيئاً قد توحى به العبارات الأخيرة، وهو أن أجعل درسى لهذه النصوص درسا من دروس الأدب المقارن، ذلك الدرس الذى يقوم فى جانب منه على رؤية الصلات التاريخية بين الآداب، وتتبع مظاهر التأثير فيها. ومثل هذا المنهج لا يحقق هدفى- وهدفى هو فقه النصوص على ما هى عليه ووصفها بحجمها الطبيعى- بل إنه قد يسلمنى إلى محاذير أحاول أن أتجنبها قدر طاقتى، ويقف على رأس هذه المحاذير الخوف من الافتئات على التاريخ، وتصور تأثير أو تأثر لا وجود لهما، وذلك بناء على أوجه شبه قد توجد هنا أو هناك بين قضايا تراثنا وقضايا تراث الآخرين، ثم بناء نتائج وهمية تفضى إلى أن «زيدا» في أدب الآخرين قد ردد أفكارا قال بها أول مرة «عمرو» في أدبنا . . وهكذا.

وأخيـرا وليس آخـرا- كـمـا يقـال- أريد أن أنفى عـن نفسى مظنة الإعـجـاب الخطر بالنصـوص النقـدية التى اخـتـرتهـا وأقـدِّم لهـا هـنـا. والإعجاب الخطر فى نظرى هو ذلك الإعجاب الطبيعى الذى ينشأ لدى الإنسان بناء على مسلَّمات معينة مستقرة فى نفسه أكثر مما ينشأ عن النظرة الخاصة المحصة لأمر من الأمور. ولا أنكر أن لدَّى من عناصر التكوين الخاصة ما قد يغرينى بقدر من الإعجاب الذى لا أعرف له سببا بهذه النصوص. ولكننى - وقاية لنفسى ولقارئى- لا أوظف هذا القدر من الإعـجـاب إلا فى تحـقـيق قـدر من التـعـاطف الضـرورى بين النـص وبينى، وذلك حتى أستطيع أن ألج عالم هذا النص، وأدفع عن نفسى دفعا أى قـدر زائد عن هذا القـدر المفيـد من الإعـجـاب، وأحـاول مـا وسـعنى أن أخلص إلى النص- بعد ذلك- مجردا من كل المغريات. وإذا كان لكل شىء مقابله الذى يتعادل معه فى نفس الإنسان، فإننى - فى مقابل ما قررت- أحاول أن أدفع عن نفسى ما قد يغرينى بأن أبخس هذه النصوص حقها، أو أن أدل عليها بإنجازات عصور بعينها ، أو بإنجازات ثقافات بعينها أتيح لى أن أعـرف طرفـا منهـا. وإذا كنت سـأضع هـذه النصـوص أحـيـانا فى مقابل ما أنجز في عصور غير العصر الذى أنجزت فيه، أو فى بيئات غير البيئة التى أنجزت فيها، فقصدى من وراء ذلك الوصف والتوضيح، وتقديم الأمور في حيزها الحقيقى، وليس الحكم على هذه النصوص، أو الإنحاء عليها باللائمة لسذاجتها، أو لضيق أفق أصحابها، أو لغير ذلك من نعوت هى أبعد ما تكون عن أن أجدها في نفسى فأعبر عنها.

وعلى الرغم من أننى حصرت مجال اختيارى فى نطاق ضيق- فلم أختر سوى نصوص للنقاد المعروفين الذين اتخذوا من النقد حرفة، ولم أطل فى النصوص المختارة،- رأيت إذ أعدت قراءة النصوص التى اخترتها

أنها حافلة بأفكار نقدية لا يزال الكثير منها حيا، ولا يزال بعضها يشغل بال النقاد الآن بصفتها قضايا أساسية فى النقد، لا يرد عليها التقسيم الساذج لقضايا النقد إلى «قديمة» و «حديثة».

وأول ما يسترعى النظر فى هذه النصوص ذلك الحرص الشديد على تحديد مجال البحث الأدبى، وضبط مفاهيمه، والنص على أنواع المؤهلات الضرورية التى تميز العاملين فيه. ولكل ذلك دلالة مهمة تبدو فى ذلك الإحساس الواضح لدى أصحاب هذه النصوص بوجوب تخليص النقد الأدبى مما قد يجعله يختلط بغيره من ألوان النشاط الذهنى، ووجوب تقريبه من ركب العلم العام، وذلك عن طريق النظر إليه على أنه فرع من فروع التخصص لا ينبغى أن يطغى عليه فرع آخر.

ولا يسع المرء إلا أن يقرر فى دهشة أن هذا الإحساس الذى كان واضحا ومعبرا عنه منذ ابن سلام الجمحى- أى منذ ما يربو على أحد عشر قرنا من الزمان- لم يصبح حقيقة ثابتة فى نفوس الناس لدينا حتى هذه اللحظة. إن مفهوم الأدب ذاته ما يزال لدينا مفهوما عاما إلى درجة التميع، والنقد الأدبى من الفروع التى يساء فهمها وتتعدد مفاهيمها- حتى من قبل رجاله أنفسهم- وذلك إلى الحد الذى يناقض فيه بعض هذه المفاهيم بعضا. وما يزال الوضع كذلك مفزعا فيما يتصل ببعض النقاط اللصيقة بمعنى النقد الأدبى، مثل ثقافة الناقد وأدواته. وقد نتج عن كل ذلك تلك الأزمة الطاحنة التى يعانى منها النقد، ويقع الجزء الأعظم من المسئولية فيها على النقاد أنفسهم.

يقول ابن سلام فى النص النقدى الذى اخترته له :

«وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان».

ومعنى هذا أن ابن سلام لا يكتفي بأن يفهم النقد الأدبى بصفته علما، وإنما يلحقه بصنوف المهارات العملية، فهو إذن لديه نشاط حيوى من الدرجة الأولى، يؤدى وظيفة محددة فى مجال الحياة وتطويرها كما تؤدى مثل هذه الوظيفة بقية الحرف. وينبغى ألا يدهشنا فهم ابن سلام هذا ، فنتشكك فى القيمة الذهنية الخاصة للنقد الأدبى، كما ينبغى ألا يجعلنا نستاء فنعتبر إلحاق النقد الأدبى بالحرف العملية تهوينا من شأنه. لقد كان معنى كلمة الشاعر عند الإغريق «الصانع»، وكان لهذا المفهوم لديهم أثره فى معنى الفن الشعرى كله. وفى وصله بالحياة على نحو من «المحاكاة» الفعَّالة التى لا تكتفى بأنها تعكس الأشياء، بل تكملها وتصورها على ما ينبغى أن تكون عليه [1]. وهذا الحس العملى الواضح لدى ابن سلام فيما يتصل بمعنى النقد يتصل كذلك بمعنى الشعر فى التراث الجاهلى كله.

والدعوة إلى «التخصص» فى النقد الأدبى جهيرة فى هذه النصوص النقدية التى أقدمها إلى القارئ بهذه الدراسة. وهى قديمة قدم ابن سلام، وتطرح طرحًا ثابتا، وكأنها من الأمور التى ينبغى ألا يختلف عليها. ولقد وضع ابن سلام هذه القضية فى خبر مروى، ولكنه لم يترك لدى القارىء أدنى شك فى أن هذا الرأى هو رأيه هو نفسه الذى يتبناه ويدعو إليه. وأكثر من ذلك ينطوى هذا الخبر - إلى جانب انطوائه على يقين ابن

---

(١) انظر مجدى وهبة :.A Dictionary of Literary Terms. p .413 (طبع بيروت ١٩٧٤)
وانظر كذلك كتابى : «فى نقد الشعر» ط ثالثة (دار المعارف سنة ١٩٧٥) ص ٣٠ .
وعن ودار «غريب» سنة ١٩٩٨.

سـلام في سـلامـة مـا روى عن خلف- على سـخرية خـفـيـفـة تكشف عن الخديعـة الكبرى التى يمكن أن يعيش فيـها الجـو الأدبى حين يخلط بين الأمور خلطا يدخل فيه صاحب كل بضاعة إلى سوق النقد الأدبى :

«وقـال قائل لخلف : إذا سـمعت أنا بالشعر أستحسنه فما أبالى مـا قلت أنت فيـه وأصحابك. قال: إذا أخذت درهمـا فاستحسنته فقال لك الصراف إنه ردئ ! فهل ينفعك استحسانك إياه ؟ » [1] .

وواضح من هذا أن جوهر المشكلة عند ابن سـلام فى شـأن الشـعـر ليس مسـألة الاسـتـحسـان أو عـدم الاسـتـحسـان، وإنما هـى الكشف عن طبيعته من قبل إنسان متخصص مؤهل لمثل هذا الكشف. وبعبارة أخرى- ولنتـأمـل !- ليست القـضـيـة فى الشـعـر قـضـيـة حكم يلقى بالجـودة أو الرداءة، وإنما القضية هى القدرة على رد عناصر الحكم على هذا الشعر إلى قواعد وحيثيات ثابتة فى جوهر مادته، أى أن حيثيات الحكم- التى لا يستطيعها كل أحد ولا يقدر عليها سوى المتخصص المؤهل- هى الأساس، وليس الأسـاس الحكم لأن الحكم يمكن أن يلقى به كل أحـد، ويمكن أن يختلط فيه الحكم الصحيح بالحكم الخاطئ. وهكذا يمكن أن نستخلص من عبارة ابن سـلام عند التأمل أمورا مهمـة فيمـا يتصل بمهمـة النقد الأدبى، وطبيعة العمل فيه. ويأتى على رأس هذه الأمور أن الذى يستطيع أن يفسر ويوازن ويفحص هو الذي يمكن أن يقدم - دون غيره- الحكم الصحيح.

---

(١) « وردت الفكرة نفسها منسوبة أيضا إلى خلف الأحمر فى النص الذى اخترته من كتاب الآمدى (النص السادس)، ونصه هناك (انظره فى موضعه) : «وقد قيل لخلف الأحمر : إنك لا تزال ترد الشىء من الشعر، وتقول : هو ردىء، والناس يستحسنونه ! فقال : إذا قال لك الصيرفي :أن هذا الدرهم زائف فاجهد جهدك أن تنفقه فلا ينفعك قول غيره : إنه جيد».

ويصبح هذا الإحساس الواضح لدى ابن سلام بوجوب التخصص فى مجال النقد الأدبى قضية كبيرة تشغل بال الآمدى فى كتاب «الموازنة..». وهو يعتمد فيها على الأساس نفسه الذى أرساه ابن سلام. ولكنه يطور ذلك الأساس بحيث يصل به حدا يجعل فيه قضية التخصص فى النقد وسيلة يحارب بها أدعياء هذا العلم الذين دخلوا سوقه دون مؤهلات حقيقية.

ويقطر أسلوب الآمدى فى جلاء هذه النقطة مرارة وسخرية. وهو يسوِّى فى الأساس بين الخبرة بالشعر والخبرة بغيره من ألوان الصناعات - صنيع ابن سلام قبله- فيجعل النقد مهارة عملية . وهو إذ يفيض فى الاحتجاج لذلك يتناول نقاطا بالغة الأهمية، تتصل بالاستعدادات الفطرية للناقد، وبتكوينه ودربته، كما تتصل بطبيعة النص الأدبى، تلك الطبيعة الغامضة المعقدة التى تجعل من التعامل معها على أساس التخصص ضرورة حتمية.

والشكوى التى يبثها الآمدى فى كلامه شكوى قديمة وحديثة فيما يبدو، فالنقد يدعيه كل أحد، لأن حدوده ليست واضحه. والواقع أن حدوده ليست واضحه- فيما يبدو للمتأمل- لأن الجهود المبذولة من قبل أهله لتوضيح هذه الحدود جهود ناقصة. وهكذا تدور الأمور فى حلقة مفرغة، ويضج أهل النقد بالشكوى لمرض هم أنفسهم بعض أسبابه.

يقول الآمدى :

«ثم ان العلم بالشعر (قد) خص بأن يدعيه كل أحد، وأن يتعاطاه من ليس من أهله، فلم لا يدعى هؤلاء المعرفة بالعين والورق والخيل والسلاح والرقيق والبز والطيب وأنواعه».

إن المعرفة السطحية ضارة في جميع الأحوال، وهى في أمر الشعر والنقد أكثر ضررا، وذلك أن الأمور فيهما تتشابه فوق السطح، واستقرار الأحكام المبنية فى نفوسنا على التشابه السطحى هو الذى يحول دائما دون تربية عقلية نقدية حقيقية. ويحذر الآمدى من التشابه الخادع بين الأمور، وهو يبدو لى- من هذه الناحية- ناقدا معاصرا لى، يعانى من نفس المشكلات التى أحسها، ويحسها معى من أعيش معهم في نفس الظروف الفكرية. وينبغى أن نسلم عموما بأنه لم تعد ثمة قدرة لدينا على التمييز بين الأمور المتشابهة على السطح بردها إلى أصولها الكامنة تحت هذا السطح، أى بالتفرقة بينهـا. ولا أدرى إذا كان من الممكن أن أقول- دون مغامرة- انه لم تعد لدينا نية لفعل ذلك.

والتفرقة بين الأمور المتشابهة هى حجر الزاوية فى التمييز بين المسائل، وهى دليل السعي الدائب إلى الوقوف على جوهر تفرد الأشياء. وهى مطلب يحتاج إلى طاقة خاصة، وصفات خاصة، أدركها الآمدى، وألح على ضرورة توافرها. ومن المؤسف أن ما دعا إليه الآمدى- فى هذا الشأن- لا يزال غير مدرك على حقيقته فى عصرنا، وذلك رغم التقدم الهائل الذى أحرزته البشرية فى جبهات عدة. إن ولوعنا لا يزال متعلقا بجمع الأمور وتكديسها، لا بالتفرقة بينها. ونحن مغرمون جدا بالتبويب والتصنيف على أساس الجمع بين الأمور التى نظن أنها متشابهة، وكأن التبويب والتصنيف لدينا هدفان فى ذاتهما. ونحن بالطبع نتصور التشابه بين الأمور، ولا نصل إليه عن طريق الفحص الدقيق، وذلك لأن الفحص الدقيق- الذى لا نقوم به- غالبا ما يسلم إلى أن طبائع الأشياء متميزة أكثر مما هى متشابهة. ولما كان هذا الإدراك مزعجا فنحن نتفاداه. ونمضى فى تصورنا أن الجمع خير من التفريق، والتشابه خير من

الاختلاف، والتآلف خير من التنافر.. إلخ. وتكون النتيجة أن كل شىء متحجر فى أيدينا، ومسكوت فيه عن مئات الصفات التى تعمل متضادة تحت ما جمعناه من ركام فى باب واحد فأمتناه وأفقدناه فعاليته إذ فعلنا به ذلك.

يقول ابن سلام :

«ويقال للرجل والمرأة، فى القراءة والغناء: إنه لندى الحلق ، طل الصوت، طويل النفس، مصيب للحن، ويوصف الآخر بهذه الصفة، وبينهما بون بعيد، يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له ».

ويقول الآمدى :

«ألا ترى أنه قد يكون فرسان سَليمان من كل، موجود فيهما سائر علامات العتق والجودة والنجابة، ويكون أحدهما أفضل من الآخر بفرق لايعلمه إلا أهل الخبرة والدربة الطويلة...

وكذلك الشعر : قد يتقارب البيتان الجيدان النادران، فيعلم أهل العلم بصناعة الشعر أيهما أجود إن كان معناهما واحدا، أو أيهما أجود فى معناه إن كان معناهما مختلفا ».

وإذن فهذه النصوص التى أتحدث عنها تقرر الحاجة الملحة فى النقد إلى دارس خاص، ذى طبيعة خاصة ، وصفات خاصة، ومؤهلات خاصة. وحين نستشير هذه النصوص فى شأن هذه الخصائص جميعا لا نستطيع إلا أن نعترف بوجود شىء غير قليل من الغموض فى تحديدها.

ويمكن أن نخلص - بعد الجهد الشديد- إلى أن الخصيصة الجوهرية التى تميز الناقد المتخصص هى ما يمكن أن نسميه «الذوق».

ومع ذلك نحس أن الإحالة على هذه «الخصيصة الجوهرية» بهذا الاسم غالبا ما تنتهي بنا إلى طريق شبه مغلق، تدلنا عليه عبارات غامضة مثل عبارة ابن سلام : «بلا صفة ينتهى إليها، ولا علم يوقف عليه»، وعبارة القاضي الجرجانى : «موقعه فى القلب ألطف، وهو بالطبع أليق»، وعبارة الآمدى: «إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة، ولا تؤديها الصفة».

ولكن هذا الطريق الذى يكاد يكون مغلقا لا يظل على حاله، إذ ينفرج قليلا حين نتابع رحلتنا فى هذه النصوص فنجد أن الغموض الكائن فى العبارات السابقة يعادله وضوح فى عبارات أخرى تجعل من الذوق- فى معناه النهائى- تلك الطاقة النقدية التى تقوم على الاستعداد الفطرى، وتكتسب فعاليتها العملية بالدربة الطويلة، وهذه الدربة فى مظهرها العملى ليست سوى ثقافة الناقد الأدبى الفعالة فى نهاية المطاف.

والإلحاح الشديد على الدربة يؤكد من جديد اعتبار النقد مهارة عملية، كما يؤكد أنه لا بديل عن التمرس العملى بالنصوص الأدبية فى تكوين الطاقة النقدية الفعالة. ولا أعتقد أن الموقف يمكن أن يتغير فى هذه المسألة بين القديم والحديث. ونحن نتفق عادة على أن النقد أصبح لدينا الآن «هواية» يمارسها كل من يريد، ونشكو من ذلك مر الشكوى، كما أننا نتفق على أن ما ينقص هذا الناقد هو «التكوين»، ولكننا نختلف بعد ذلك، إذ يذهب بعضنا إلى طلب المستحيل، وهو أن يضرب الناقد الأدبى بسهم متمكن فى مجال القراءة، لا فى «الإنسانيات» فحسب، من تاريخ، وفلسفة، وعلم نفس، وعلم اجتماع .. إلخ، بل وفى مجال العلوم كذلك [1].

(١) انظر - مثلا- نوع الثقافة التى يريدها الدكتور محمد النويهى للناقد الأدبى فى كتابه «ثقافة الناقد الأدبى» (مكتبة الخانجى - طبع بيروت- ١٩٦٩)، وبخاصة فى البابين الثانى والثالث، ثم فى مناقشة للدكتور مندور فى «خاتمة الكتاب».

ومصدر الخطر فى هذه النظرية أنها تطلب من الناقد- وهو فرد مجال تخصصه الأدب- أن يحيط بفروع كثيرة هى بدورها مجالات تخصص، أى أنه يراد منه- لكى يكون ناقدا أدبيا -أن يكون مؤرخا، وعالم فلسفة، وعالم نفس، وعالم اجتماع... وما إلى ذلك (هذا إذا أحسنا الظن بمن يطلب ذلك بالطبع وفهمنا من كلامه أنه لا يكتفى بقشور من هذه المعرفة للناقد الأدبى قد تضره أكثر مما تنفعه). ومكمن الخطر هنا أن استحالة التحصيل فى هذه الفروع على مستوى التخصص سرعان ما تنتهى بالمسألة إلى «الإلمام من كل فن بطرف». وهذا النوع من المعرفة لم يعد مقبولا، لأنه ضد فكرة التخصص ذاتها، فالذى يتحدث فى كل شىء، لأنه أتيح له الإلمام بشىء من كل شىء، جدير بألا يصيب الهدف فى شىء، ذلك لأنه لو كان المستوى المطلوب فى الإصابة فى هذا المجال هو مستوى الحديث العام لهان الأمر، ولكن المستوى المطلوب فى الإصابة هو ذلك المستوى الذى ينتج إنجازاً نقديًا علميا يرسى تقاليد أساسية فعالة صالحة للاستمرار وقادرة عليه. ويترتب على هذا أن النقص فى أداة واحدة من الأدوات يكون ضرره مدمرا، كما أن احتمال الخطأ يكون مدمرا.

على أن ثمة خطر آخر فى هذه النظرة. ويتجلى هذا الخطر فى أن كل عناية مقصودة وموسعة بعناصر خارجة عن طبيعة الأدب تكون دائما على حساب «أدبية الأدب The literariness of literature». إن الأدب أدب -وهو ليس تاريخا، ولا فلسفة، ولا علم نفس، ولا علم اجتماع، ولا اقتصادا أم تراه شيئا آخر غير ذلك؟! وإذا كنا سنسلم بأن الأدب أدب فلابد أن نسلم-تبعا لذلك- بأن ثقافة الناقد الأدبى ينبغى أن تتجه إلى دعم «أدبية» هذا الأدب، وأدبية الأدب لا تكون بتبديد جهد الناقد فى

تحصيل العلم بفروع لن يصل فيها إلى مرتبة المتخصص، حتى ولو أضيف عمر إلى عمره، وإنما تكون بتكريس الجهد لتوسيع خبرة هذا الناقد بالنصوص الأدبية، وذلك يكون بالتعمق فى قراءة مئات- بل آلاف- النماذج. وهذه القراءة العميقة الفاحصة النافذة ستصل به أخيرا إلى السيطرة على ذلك الشىء الغريب، الفريد، الساحر، المتمتع الذى هو سر تأثير الأدب فينا. ويعنى هذا أن تصير الخبرة بأدبية الأدب شيئا كامنا فى أعصاب الناقد متصلا بشعوره الطبيعى، وعاطفته الطبيعية، ومتصلا بردود أفعاله التلقائية للمؤثرات المختلفة.

وأرجو ألا يفهم قارئ واحد من كلامى هذا أننى أدعو إلى تضييق مجال الاطلاع أمام الناقد الأدبى، فمن المسلمات الأولية عندى- وعند كل مكترث بقضية تنشيط النقد الأدبى- أنه لا توجد منطقة محرمة ليس للناقد أن يلجها. وواجب الناقد أن يقرأ قراءة شرهة فى كل مجال. ولكن النقطة الدقيقة هى أن على الناقد أن يكون على وعى كامل بأنه حين يقرأ فى فروع أخرى فهو إنما يقرأ « خارج الأدب». وهذا يعنى - فى التفكير العملى- أمرين : الأمر الأول، ألا تفتنه هذه القراءة خارج مجاله بحيث تطغى على الجهد والوقت اللذين ينبغى أن يبذلهما داخل مجاله الأخص وهو الأدب. والأمر الآخر - وهو الأهم - أن يحذر من تطبيق هذه المعلومات المجلوبة من خارج الأدب على الأدب على نحو مباشر وإذا كانت هذه المعلومات مجلوبة فمكانها أن تكون عوامل مساعدة، قد تخدم توضيح شىء أو الإعداد لشىء، وذلك كله ينبغى ألا يتجاوز حدود المرحلة التمهيدية فى تناول النص الأدبى. فإذا دخلنا المرحلة النقدية الأساسية فعلى الناقد ألا يبقى فى يديه واضحا سوى أسلحته الأصلية، وهى الأدوات الأدبية الخالصة.

هنا لابد أن نكون منصفين، فنتغلب - نحن أبناء القرن العشرين- ولو قليلا على إحساسنا بتضخم ذواتنا، ونسلم بأن ناقدا «قديما» كالآمدى - مثلا - كان له من البصر بطبائع الأمور فيما يتصل بتكوين الناقد الأدبى ما لم يتوافر لنا ! لقد أغرانا تطور الدرس فى بعض فروع العلم بتتبعه والانبهار به حتى كاد ينسينا طريقنا الأصلى. ووجدنا أنفسنا - بدل أن نبحث فى طبيعة اللغة، وتطور التعبير الأدبى، وطبيعة التصوير فى الأدب، وطبيعة الرموز، وفلسفة القالب الأدبى وما إلى ذلك - نضل فى الحديث عن الصراع الطبقى فى الأدب، والعامل الإقتصادى فى الأدب، والأدب بصفته ظاهرة اجتماعية، والأدب بصفته ظاهرة «سيكولوجية»، والأدب باعتباره وثيقة خارجية، ... إلى آخر هذه الموضوعات .

إن الآمدى يرد إلى الدربة تلك القوة الغامضة التى يتميز بها الناقد عمن سواه. والمادة الأدبية هى مجال هذه الدربة، ودوام النظر فى هذه المادة لا خارجها هو المحك الحقيقى فى تكوين الناقد . يقول الآمدى :

« ... ويبقى ما لا يمكن إخراجه إلى البيان، ولا إظهاره إلى الاحتجاج، وهو علة ما لا يعرف إلا بالدربة، ودائم التجربة، وطول الملابسة. وبهذا يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت قريحته، وقلّت دربته، بعد أن يكون هناك طبع فيه تقبل لتلك الصناعة، وامتزاج (بها)، وإلا لا يتم ذلك» .

إن خصوصية الطاقة النقدية خصوصية كاملة، واكتسابها لا يحدث بالتلقين ولا التعلم. إنما تكتسب هذه الطاقة متى توافرت شروطها الذاتية. وهى لفرط خصوصيتها تعطى صاحبها الحق- عند الآمدى- فى نوع من «السلطة النقدية» التى توجب- فى نظره- على الآخرين الأخذ

عنه دون التمسك بتقديم الحجج، تلك الحجج التى يبدو تقديمها غير ممكن فى بعض الحالات، لأنها تحس أكثر مما يمكن التعبير عنها. وكل ذلك يؤكد «نقدية» النقد، كما يؤكد «أدبية» الأدب.ذلك لأنه يقيم صرح النقد على أساس التمرس الأدبى الذى يجعل من الناقد ذاتا فريدة، ينهض تفردها على البصر بالمادة الأولية التى يتعامل معها وهى الأدب الإبداعى.

ويواصل الآمدى كلامه عن المؤهلات الفريدة للناقد فيقول :

«ثم إن العلم الذى لا يعلم فى أكثر أحواله إلا بالرؤية والمشاهدة لايعرف حق المعرفة بالقول والصفة. وقد قيل : ليس الخبر كالمعاينة، وعلة ذلك بينة واضحة، ومعلومة ظاهرة، وهى : أنه لا يمكنه أن يشاهد بك كل المعلومات التى أختبرها وعلم علمه (منها) بملابستها فى السنين الطويلة، فمن المحال أن يقدر (على أن يصور لك عشرة آلاف فرس) أو أن يصف لك عشرة آلاف جارية أو عشرة آلاف سيف مختلفات الأجناس والجواهر (والأوصاف)، فيجعلك مشاهدا لذلك كله فى لحظة واحدة، ووقت واحد، ومخبرا لك بكل علة، وكل حجة، وكل نعت وصفة، فى كل نوع من ذلك، وكل جنس، فى تلك الساعة، وهو إنما علم ذلك على مرور الأيام، وطول الزمان ... » .

ويلح الآمدى على «أدبية» نوع الثقافة المطلوبة للناقد، فيحصرها فى الخبرة الواسعة بالنصوص الأدبية، وينفى أن يكون الإلمام بشىء من فروع المعرفة غير الأدبية هو السبيل الصحيح إلى البصر بالأدب. وهو يذكر قدرا من تلك الأنواع التى كانت معروفة فى زمنه، كالمنطق، والجدل، والحلال، والحرام، وبعض المعلومات اللغوية (التى لم ترق إلى أن تكون

بصراً بفلسفة اللغة الأدبية- تلك اللغة المجازية التى هى أكثر تعقيدا من لغة الأداء العادى).

ويسوغ لنا هذا - فيما أرى - القول فى اطمئنان بأن درس الأدب وتقديره عنده ينبغى ألا يأتى من خارجه، وأن الاستعانة بالمعرفة غير الأدبية ينبغى ألا تتجاوز حدها إطلاقا، وحدها أنها عوامل مساعدة ليس لها أن تطغى بأية حال على المكون الأصلى فى ثقافة الناقد، ذلك المكون الذى هو أدبى بالضرورة ،يقول الآمدى :

« ثم إنى أقول بعد ذلك: لعلك - أكرمك الله- اغتررت بأن شارفت شيئا من تقسيمات المنطق، أو جملا من الكلام والجدل، أو علمت أبوابا من الحلال والحرام، أو حفظت صدرا من اللغة، أو اطلعت على بعض مقاييس العربية، وأنك لما أخذت بطرف نوع من هذه الأنواع بمعاناة ومزاولة ومتصل عناية، فتوجهت فيه ومهرت - ظننت أن كل ما لم تلابسه من العلوم، ولم تزاوله، يجرى ذلك المجرى، هيهات! لقد ظننت باطلا، ورمت عسيرا، لأن العلم- (من) أى نوع كان- لا يدركه طالبه إلا بالانقطاع إليه، والإكباب عليه، والجد فيه، والحرص على معرفة أسراره وغوامضه».

وبعد تمييز النقد، وجعله فرعا من فروع التخصص على هذا النحو، تواجهنا فى النصوص النقدية التى أقدمها بهذه الدراسة إلى القارئ ظاهرة مهمة شغلت النقد العربى القديم كله، وهى ظاهرة «قديمة - حديثة» لا تقتصر آثارها على هذا النقد، بل تتجاوزه فتثار فى النقد العالمى بين الحين والحين. وهذه الظاهرة هى ظاهرة «القدماء والمحدثون».

ويلاحظ - ابتداء- من قراءة هذه النصوص، ومن قراءة غيرها، أن النقد العربى القديم يتسم فى عمومه بروح عميقة من المحافظة، فثمة حرص شديد على أن يستند على أسس ثابتة فى الماضى، وذلك حتى لا يعمل هذا الحاضر فى فراغ، أو يصوغ على غير مثال. وينبغى أن تفهم روح المحافظة العميقة هذه فى سياقها الصحيح،.. بصفتها إحساسا عاليا بالمسئولية، وحرصا على العمل فى إطار ثقافى واضح ومشروع. ونحن حين نسمع من هذا النقد عبارات مثل : إن العرب لم تقل بذلك، وإن هذا على غير ما جرت به عادة الأقدمين (انظر تردد مثل هذه العبارات فى النص السادس المختار من الآمدى مثلا) ينبغى ألا نسارع بتوجيه التهم التى أصبحت سهلة فى الأفواه مثل «الرجعية» أو «التعصب» أو «عدم العصرية». ينبغى أن ندرك أن المتحدث من موقع المسئولية يدرك بحسه الثقافى أن الرؤية الفنية الخاصة لا تكون فعالة إلا إذا عملت ضمن سياق خاص يعطيها معناها وقيمتها، ويبرزها باعتبارها حلقة فى تطور تقاليد بعينها. ولعل إلحاح ت . س . اليوت المستمر - فيما يتصل بالثقافة الأوروبية- على قضية التقاليد، ورؤية الحاضر فى ضوء الماضى، وعلى قضية الاستمرار الذى هو جوهر التطور الحضارى، يلقى كثيرا من الضوء على هذه النقطة، ولعله يخفف من غلواء الذين يسيئون الظن بكل نظرة تعتمد على تراث الماضى [1] .

وقضية «القدماء والمحدثون» التى تشغل النقد العربى القديم إلى أبعد حد هى فى ذاتها دليل قوى على أن هذا النقد- رغم روح المحافظة العميقة- لم يكن عبدا للماضى. ولو كان هذا النقد عبدا للماضى

---

(١) انظر مجموعة مقالاته : Selected prose and the individual talent وبخاصة مقالته : Tradition (وقد كتب اليوت هذه المقالة سنة ١٩١٩، وترجمت إلى العربية أكثر من مرة، وأشار إليها كثير من الكتاب).

لأصبحت مثل هذه القضية «غير ذات موضوع». لكننا نرى - على العكس من ذلك- أن هذه القضية تشكل محورا أساسيا فى النشاط النقدى عند العرب، بحيث يصح القول بأن قسما كبيرا من هذا النشاط يدين بوجوده إلى احتدام النقاش فى هذه القضية [1] .

لقد شغلت هذه القضية بال ابن قتيبة فى المقدمة المهمة التى قدم بها لكتابه «الشعر والشعراء». ونحن نجده فى هذه المقدمة يسخر سخرية غير خافية بالتعبد بالقديم. ومن المؤكد أن مثل هذا التعبد كان منحى موجودا فى الحياة النقدية (وإلا لما عنى ابن قتيبة نفسه بمناقشته) ولكنه - وهذا طبيعى- كان أضعف من أن يصمد لرياح التغير. ويضع ابن قتيبة لنفسه أساسا موضوعيا يحكم على الأدب طبقا له. وهذا الأساس الموضوعى هو الجودة الفنية التي لا تتأثر بصاحب الأثر الفنى والزمن الذى عاش فيه. ومن الواجب أن يقال هنا إن هذا المقياس الفنى ليس من الوضوح فى صلب كتاب ابن قتيبة بالقدر الذى توحى به عباراته فى المقدمة. والحق أن قارئ هذه المقدمة - وبخاصة فى الجزء الذى أشير إليه منها- يتوقع منهجا فى التحليل الأدبى فى صلب الكتاب أوضح مما هو موجود فى هذا الكتاب بالفعل، فقد تحول الكتاب فى معظمه إلى مجموعة أخبار وروايات عن الشعراء الذين رتبهم واختار من شعرهم بطريقة لا تجعل منه شيئا متميزا تميز المقدمة التى تحمل نبرات لافتة للنظر، وترهص بنتائج كثيرة لم يحققها ابن قتيبة من الناحية العملية للأسف. يقول ابن قتيبة فى هذه المقدمة :

---

(١) يبدو بوضوح من كتاب الدكتور محمد مندور «النقد المنهجى عند العرب» أن أهم نصوص النقد العربى - مثل «الوساطة . . » للجرجانى، و«الموازنة . .» للآمدى - مدينة بوجودها لتلك الخصومة التى كانت محتدمة بين الرؤية المجددة، والرؤية المحافظة فى الشعر العربى.

« ولم أسلك، فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له، سبيل من قلد، أو استحسن باستحسان غيره. ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر (منهم) بعين الاحتقار لتأخره. بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلا حظه ، ووفرت عليه حقه .

فإنى رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه فى متخيره، ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب عنده إلا أنه قيل فى زمانه، أو أنه رأى قائله.

ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده فى كل دهر، وجعل كل قديم حديثا فى عصره، وكل شرف خارجية فى أوله، فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته ».

وينبغى أن يكون واضحا أن هذه النظرة المتوازنة إلى القدماء والمحدثين من قبل ابن قتيبة قائمة على الإيمان العميق لديه باستمرار التقاليد الشعرية. هذه التقاليد فى نظره أقرب ما تكون إلى «صيغ» فعالة- ولا أريد أن أقول «كليشهات»- تتجاوز فى فعاليتها حدود الزمان والمكان، وتؤثر فى السياق الأدبى على امتداده، بحيث تكتسب قوة القوانين التى لا يصح الخروج عليها، بل لا يصح القياس عليها . وينبهنا هذا إلى شىء مهم، وهو أن هذه القوانين قد تحولت فى مجرى التراث التعبيرى إلى شىء أشبه ما يكون بالرموز الأدبية، فحين يراد للشاعر المتأخر أن يقف على الأطلال- حيث لا أطلال- ويحظر عليه أن يقف على المنزل العامر، وحين يراد له أن يرحل على ناقة أو بعير- حيث لا ناقة ولا بعير-ويحظر عليه أن يرحل على حمار أو بغل، وحين يراد له أن يقطع

منابت النرجس والآس والورود. حين يراد له ذلك فى الفن- أى حين يراد له أن يتعلق بتقاليد فنية لا بحرفية واقعية- فإنما يراد له هذا على أساس أن «الأطلال» و «البعير» و «الشيح» وما إليها لم تعد خرائب معينة، أو حيوانا معينا، أو نباتا معينا، وإنما أصبح ذلك كله قيمة خاصة، ورمزا خاصا، ولازمة خاصة فى التعبير. وهذه القيم التعبيرية تؤدى وظيفتها وتحدث أثرها، بصيغتها وترددها الخاص، لا بمعناها الواقعى الحرفى. وهى إنما اكتسبت قيمتها المؤثرة هذه من امتدادها فى التراث، واستخدامها مرة بعد مرة من قبل شعراء متميزين، ومن أجل ذلك ينبغى أن يحرص عليها بصيغتها تلك، ويجمع حولها أكبر قدر من الانطباعات التى تدعم أثرها باعتبارها رمزا ولازمة، كما ينبغى ألا يعدل عنها إلى أشياء أخرى قد تكون أكثر «واقعية» ولكنها لا تمتلك هذا الغنى المؤثر الذى تمتلكه تلك الصيغ الموروثة.

على هذا النحو أفهم تمسك ابن قتيبة الشديد بالمحافظة على القيم التعبيرية فى تراث الماضى، وعلى هذا النحو تخف - فى نظرى- حدة التناقض الذى قد يرى بين نظرته الموضوعية التقدمية الواضحة فيما استشهدت به بالفعل من مقدمة كتابه، وبين النص التالى الوارد فى نفس المقدمة، والذى يحصر الأمور ويحددها على النحو الذى أشرت إليه:

«وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر أو يبكى عند مشيد البنيان لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر، ،والرسم العافى. أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامى. أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرار ».

أقول هذا لأننى أفهم من هذا النص أن ابن قتيبة لا يرفض أن يبكى المحدثون على الأطلال كما بكى القدماء، وإنما الذى يرفضه هو «الحداثة» الفارغة التى ترى أن مجرد استبدال واقع حرفى بواقع آخر هو «العصرية». ذلك لأن شاعرا ما قد يبكى على الأطلال، ثم يكون شاعرا عصرى الروح، يرى الماضى في ضوء الحاضر، والحاضر فى ضوء الماضى، على حين يبكى شاعر آخر على المنزل العامر فيحقق قدرا من «الواقعية الحرفية»، ولكنه لا يستطيع أن يفلت من أسر هذا الواقع الحرفى، ويعجز عن أن يرى الماضى فى تشكيله للحاضر، والحاضر فى تكميله للماضى، فيكون بذلك شاعرا رجعى الذهن والروح، وإن عاش بيننا [1] .

ولست أريد أن أرد كل شىء فى النقد العربى القديم إلى تلك المشكلة الأساسية التى شغلته كثيرا- وهى مشكلة القدماء والمحدثين- ولكننى أريد أن ألاحظ- زيادة على ما قدمت-أن ثمة مبحثا عصيا قد

---

(١) إن فهم «المعاصرة» هذا الفهم القريب هو الذى أشار إليه العقاد عند محمد عبد المطلب، حين طلب الأخير فى قصيدته «العلوية» طائرة يلقى بها الإمام عليا فوق السحب، فعاب عليه العقاد ذلك، ووصفه بأنه - حتى وهو يركب الطائرة - مقلد فى قمة التقليد، لأنه إنما ركب طائرة لأن القدماء ركبوا ناقة (انظر كتاب العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى) ١٩٣٧ (ص ٤٩ وما بعدها). وكلام العقاد صحيح - عندى - فى أن مجرد استبدال الطائرة بالناقة لا يدل على «الحداثة» فى رؤية الأمور ولكننى لا أرى نفسى متجها إلى موافقته فى بقية فكرته فى أن العرب إنما وصفوا الناقة لأنها كانت من متاعهم المرتبط بهم فليس لنا الآن أن نصفها ومقتضى فكرته بالطبع أن هذا يصدق أيضا على الأطلال وعلى كل شىء من مظاهر الحياة التى اندثرت). لقد تحولت الناقة - فيما أرى وكما قلت- كما تحول غيرها من القيم التراثية إلى رمز له من المشروعية الفنية ما يفوق مشروعية الواقع. ومعنى هذا أن الحداثة ليست فى تفادى الناقة وتفادى ما يذكر بها في حياتنا المعاصرة، ونحن إذا نظرنا هذه النظرة التى أدعو إليها ساغ لنا أن نعد قصيدة «العودة» لابراهيم ناجى (انظر ديوانه - طبع وزارة الثقافة والإرشاد - ص ٣٩) مثلا قصيدة «طللية» عصرية، دون أن نحس فى نفوسنا ميلا إلى رفض ناجى، أو رفض شعر الأطلال.

تولد عن هذه القضية، وسرى فى النتاج النقدى- قديمه وحديثه- سريان النار فى الهشيم ، وهو مبحث «السرقات». وهذا المبحث وعر وخطر، ولا أدرى إذا كان تناوله مرة بعد مرة قد أدى- أو سيؤدى- إلى تمحيص حقيقة أدبية أو نقدية، أو أنه ألقى- أو سيلقي- مزيدا من الملح على جراح هى حساسة بالفعل، وتكون نتيجة ذلك انحرافا عن القصد هنا وهناك، وتحولا إلى تصفية حسابات لا علاقة لها بالنقد الأدبى، أو بالثقافة جملة.

والأولى بالاهتمام- فيما يتصل بالنصوص التى أقدم لها هنا- أن نلاحظ أن قضية القدماء والمحدثين ظلت- بحجمها النظرى هذا- تلح على أذهان النقاد، وقد أدار حولها ابن رشيق فى كتابه «العمدة» مناقشة مطولة، وهى مناقشة تتسم بالحيطة الشديدة وترمى إلى تحقيق توازن فى مسألة شائكة. ونحن نراه يعرض فى وضوح لطرف النقيض الذى لا يعترف- مجرد اعتراف- بالمحدثين، وذلك واضح فى موقف عمرو بن العلاء. واستشعار ابن رشيق المسئولية لا يجعله يستنكر هذا الموقف المتطرف، بل يحاول تلمس سبب له، وذلك حين يقول:

«وليس ذلك الشىء إلا لحاجتهم فى الشعر إلى الشاهد، وقلة ثقتهم بما يأتى به المولدون».

ولكنه يسارع إلى الدخول فى قلب الموضوع فى عبارات ذات دلالة خاصة، وذلك حين يقول **«ثم صارت لجاجة»**، أى أن المسألة خرجت بعدئذ- فى نظره- عن أن تكون حفاظا له أسبابه على القديم، أو دعوة مستنيرة إلى الجديد، أقول «فى نظره»- لأننى لا أعتقد أن كل هذا التراث النقدى الذي نشأ عن قضية القدماء والمحدثين كان حقا وليد «اللجاجة».

ومع ذلك يتقدم ابن رشيق إلى صياغة وجهة نظره فى حيطة. وهو يبدأ بذكر كلام ابن قتيبة الذى أشرت إليه من قبل. فيذكره مجردا، ثم يدعمه بكلام للإمام علىّ. غير أن نفسه الهادئ سرعان ما يشتد عندما نراه يركز على سخف فكرة الانحياز إلى القديم على طول الخط، وهو يستشهد فى هذا الصدد بأشعار لعنترة وأبى تمام. ولكنه - مع ذلك- لايرتب على ذلك انحيازا كليا لفكرة المحدثين، بل يطالعنا برأى يحتمل معانى عدة، وذلك حين يقول :

«وإنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن، والقدرة ظاهرة على هذا وإن خشن ».

ما الذى يعنيه هذا الكلام فيما يتصل بتحديد موقف ابن رشيق من قضية القدماء والمحدثين؟ هل يعنى أن الابتداء والإنشاء هو الأولى بأن يوضع دائما موضع الأصل المعتمد؟ هذا ممكن. ولكن النص يحمل أيضاً دلالات واضحة على أن ما يتركه الأول للآخر شىء أساسى، إذ أن الحسن- وهو مطلب أساسى فى الفن- يقع كثير من عبء إنجازه على المتأخر. ولا أفهم معنى «الكلفة» أبدا فى نص ابن رشيق على أنها مصطلح للذم بمقدار ما هو مصطلح موح ببذل الجهود الواعية لتحسين البناء الفنى، وإلا فإن النتيجة الطبيعية لا تكون «الحسن». كذلك لا أفهم «الاخشوشان» الذى أشار إليه على أنه علامة نقص، وذلك لأن هذه الصفة بعينها قد تكون مطلوبة فى الفن، وذلك لإحداث تأثيرات بعيدة المدى فيما يتصل بالإحساس بأصول الأشياء ومصادرها الأولى (ولا أريد أن أقول البدائية).

وعلى هذا النحو يوفر ابن رشيق لكل فن حقيقى مكانته، سواء أكان هذا الفن قديما أم محدثا. ومن الممكن أن نستنتج من موقفه هذا أن الخصومة بين القدماء والمحدثين فى نظره لا محل لها، وأن السؤال ينبغى أن ينصب على «الفن» لا على «الفن القديم» أو «الفن المحدث». ذلك لأن كل فن جيد يلبى بالضرورة حاجات تجعل منه أمرا مطلوبا.

وحين يصل ابن رشيق إلى هذا الحد يرى قرب نهاية النص الذى أختاره له فى هذه النصوص متبنيا موقفا لابن وكيع يجعله يعلّق أهمية قصوى على الفن المعاصر رغم ما فيه من قصور، وذلك حين يدفع بغير هذا الفن إلى منطقة يبدو فيها وكأنه يفقد شيئا من فعاليته وتأثيره فى الحاضر، ويتحول إلى وسيلة تعليمية يمكن أن يصاب فيها بشىء من التجمد. لقد تكلم ابن رشيق من قبل عن «القديم» : «والأصيل»، «الأولى»، «الخشن»، وعن «الحديث» : «المزين»، «المتكلف»، وها هو ذا يعود إلى الكلام عنهما بتشبيه يوضح وظيفة كل منهما، فيقول:

«وإنما تكتب أشعارهم (يقصد المحدثين) لقربها من الأفهام، وأن الخواص فى معرفتها كالعوام، فقد صار صاحبها بمنزلة صاحب الصوت المطرب يستميل أمة من الناس إلى استماعه، وأن جهل الألحان، وكسر الأوزان.

وقائل الشعر الحوشى بمنزلة المغنى الحاذق بالنغم، غير المطرب الصوت، يعرض عنه إلا من عرف فضل صنعته، على أنه إذا وقف على فضل صنعته لم يصلح لمجالس اللذات، وإنما يجعل معلما للمطربات من القينات يقومهن بحذقه، ويستمتع بحلوقهن دون حلقه .. »

والآن أى الأمرين أفعل وأشد تأثيرا؟ أهو ذلك الذى يؤثر فى الناس فيستجاب له، ولو كان من ناحية الفن ضعيفا؟ أو هو ذلك الذى يعطى نموذج الصحة الفنية، وقد لا يكون له نفس التأثير، فهو يصلح مقياسا للصحة، وسلاحا تعليميا، ولكنه يبقى على هامش اهتمام الناس؟

إن هذه القضية القديمة توضع فى النقد الحديث وضعا يجعل منها قضية واسعة وشائكة فى الوقت ذاته. هل الصحة الأدبية ذات مقياس ذاتى؟ أو أن مقياسها هو مدى استجابة الناس لها؟ أو لنضع السؤال وضعا آخر فنقول: أى أنواع الفنون نتطلب؟ أهو ذلك الفن العالى النموذجى الذى قد لا يتذوقه الناس؟ أو ذلك الفن الوسيط الذى يضمن أن يلقى استجابة له لدى الناس؟ أو لنبلور المسألة كلها فى سؤال ينبع من ذلك كله وهو : هل الفن صدى لرغبات الناس وآمالهم؟ (إذ أن الفن لا يؤثر بداهة فى الناس ويضمن استجابتهم إلا إذا وجدوا فيه أنفسهم على نحو ما) أو أنه رائد يرسم المثال وما ينبغى أن يكون؟ ومن الواضح أننا حين نصل إلى هذا الحد من التساؤل نكون قد وصلنا إلى منطقة حرجة، هى منطقة قضايا الفن للفن، والفن للحياة، وما إلى ذلك من الأمور الواضحة الغامضة، القديمة المحدثة.

والمهم لدىَّ فى ذلك كله ألا أكون قد ابتعدت- فى نظر القارئ- عن روح مقاصد ابن رشيق (وإذا رأى قارئى أننى ابتعدت عن مقاصده فإننى أستأذنه فى أن يعيد قراءة ما اقتبسه منه وقراءة تفسيرى له، وينظر إلى كل منهم، فى ضوء الآخر بقدر من التعاطف مع ابن رشيق ومعى). والمهم كذلك أن يكون قد اتضح موقف ابن رشيق- نتيجة لذلك- ولو من بعض النواحى. وهو موقف لا يغامر- فينحاز جملة ودون روية- إلى جانب المحدثين، ولا يتنكر- فى الوقت ذاته- لحقيقة وضعه باعتباره ناقدا

معاصرا، فينفصل عن واقعه. إنه رجل يصل إلى ما يريد في التعبير عن موقفه المعاصر من خلال فقه الماضى لا الجهل بهذا الماضى، ومن خلال التسليم بقيمة هذا الماضى لا جحد هذه القيمة، ومن خلال تحديد قيمة الفن المحدث وفائدته معا، ثم وضعه فى مكانه الملائم طبقا لهذين العنصرين.

ولا يعنى هذا من جانبى- بالقطع- أن أبدى بهذا الكلام إعجابا غير متحفظ بموقف ابن رشيق، كما أنه لا يعنى أننى لا أعى نواحى القصور فى هذا الموقف، وهى نواح تتجلى فى قدر غير قليل من الأحكام العامة، وقدر غير قليل من الغموض الذى يرجع إلى عدم الاهتمام بتقديم حيثيات الحكم قبل- أو إلى جانب- تقديم الحكم نفسه. إنما يعنى هذا من جانبى حرصى الشديد على فحص النص النقدى فى ضوء ما يقدمه بتركيبه اللغوى فى ضوء ثقافتى، التى لا أحاول جحدها، وإن كنت لا أحاول فرضها على النص. وحدود هذا الفرض- فى نظرى- هو التعسف فى التفسير، أو توهم شىء لا يمكن أن يكون له وجود.

وهكذا يتضح لنا نوع القضايا التى تلح هذه النصوص على جلائها، كما تتضح وجهات النظر التى يميل إليها أصحاب هذه النصوص. وتبقى بعد ذلك مجموعة من المسائل التى قد لا تظفر باحتفاء عام من قبل نقاد التراث الذين اخترت لهم، فنجد بعضها ينال عناية بعضهم، وبعضها الآخر ينال عناية بعضهم الآخر. ومع ذلك فهذه القضايا من الأهمية بالمكان الذى لا يستطيع الناظر فى هذه النصوص معه أن يتفادى الوقوف عندها. ولأهمية هذه القضايا أسباب عدة، فهى تتصل بجوانب النظر فى طبيعة الفن وقضاياه الأساسية، ومن ثم فهى عصب حساس ليس فى وسع ناقد مكترث أن يتفادى فحصه، وهى تكشف عن الاهتمام بأمور ما

يزال النقد يحتفى بها أشد الاحتفاء، ومن ثم فواجبنا الاهتمام بتجليتها. وبيان قيمتها الحقيقية، فى ضوء التطور الذى أحرزه تاريخ النقد الأدبى. وفى ضوء النحو الذى تعرض به مثل هذه القضايا فى النقد الأدبى فى أيامنا.

وتصادفنا أولى القضايا التى تسترعى انتباهنا فى هذا الصدد حين نعيد الكرة إلى مقدمة ابن قتيبة فنراه يتحدث، معللا لانتقال الشاعر في القصيدة العربية من غرض إلى غرض، حديثا يمكن أن يقال عنه- بتعبير العصر- إن ابن قتيبة يحاول فهم نمو العمل الشعرى وتوالى أجزائه على أساس نفسى. ويصح أن نقول - نتيجة لذلك ودون مبالغة - إننا أمام ناقد يتعامل مع منطقة قريبة من المنطقة التى يمكن أن نسميها : «سيكولوجية البناء الشعرى» .

ومع ذلك فابن قتيبة لا يحلل تحليلا نفسيا، ولا يعنى نفسه بالتغلغل فى ظواهر تنتمى إلى علم النفس كما نعرفه، ولكنه يلاحظ التركيب الشعرى، محاولا وضع يده على فلسفة ما لتواليه على هذا النسق الخاص الذى يتجلى فى تتابع الأغراض فى القصيدة الواحدة على النحو الذى تتابع به. ومن الخير- فى نظرى- أن ابن قتيبة لم يتوغل فى ظواهر نفسية بحتة، واكتفى بالملاحظة، وحاول أن يلتمس سببا قريبا من خبرته بعمل الذهن الإنسانى، وتوالى الانطباعات- أو تداعى المعانى- عليه. وقد كان بذلك على وعى بموقفه باعتباره ناقدا أدبيا لا محللا نفسيا، فنحن نحس معه طول الوقت أننا لسنا فى مجاهل نفس الشاعر، كما نحس أننا لا نستمع فى صوته إلى صوت عالم من علماء النفس. إننا بالأحرى معه فى داخل تقاليد القصيدة العربية، وأننا نستمع إلى صوت ناقد أدبى.

ولا يعنينى - مع ذلك - أن تكون الملاحظات التى ساقها ابن قتيبة صحيحة أو غير صحيحة من وجهة نظر نفسية، كما أنه لا يعنينى أن تكون الروابط التى تلمسها بين أجزاء القصيدة وتتابع أغراضها مقنعة أو غير مقنعة. بل إننى أذهب إلى حد القول إن بعض هذه الأسباب يبدو لى ساذجا بين السذاجة . إنما الذى يلفت نظرى حقا -وأود بدورى أن ألفت نظر قرائى إليه- هو ما يكشف عنه فعل ابن قتيبة هذا من دلالة على أننا معه أمام ذهن نشط ناقد يتساءل أمام الأمور، ولا يتقبلها كما تجئ . إنه ذهن يحاول وضع الأمور متجاورة، ويبحث فيها عن معنى . وبعبارة أخرى، إن تجاور الأمور على نحو خاص يستثيره ويجعله يحاول البحث عن سر تجاورها على هذا النحو أو ذاك. والتساؤل والاستثارة هما البداية الطبيعية والضرورية لأية عملية ذهنية حيوية فى مجال المعرفة عامة، لا فى مجال البحث الأدبى وحده. ومن ناحية أخرى فإن البحث. عن سر تجاور الأشياء- التى قد تبدو للنظرة غير المتسائلة وكأنها متجاورة لغير معنى- جزء جوهرى من عمل الناقد الأدبى، ونقطة انطلاق أساسية فى البحث فى فلسفة التركيب الأدبى . وليس من الضرورى رد فلسفة تجاور الأشياء إلى شئ فى طبيعة كاتبها- كما فعل بها ابن قتيبة- بل يمكن ردها- كما تفعل بها الدراسات المتقدمة فى علم الأبنية الآن- إلى شئ فى طبيعتها هى . ولكن الحقيقة تبقى، وهى أن البنية الخاصة للقصيدة العربية- من زاوية تتابع أغراضها - كانت شيئا لافتا لنظر ابن قتيبة، وأنه تتبع التساؤل الذى طرحه على ذهنه هذا التتابع، وقدم عليه إجابة رآها هو صحيحة.

هنا تكمن قيمة عبارات ابن قتيبة، لأنها حرية- بصدورها عن ذهن متسائل - أن تحرك أذهاننا فلا تجعلنا نقف- كما نفعل كثيرا- أمام النصوص ونحن فى حالة تقبل سلبى، وإنما تجعلنا نتحرك فى بعض

الاتجاهات. ونحن قد نخطئ فى تحركاتنا تلك، ولكننى لست فى حاجة إلى القول بأن خطأنا القائم على الحركة خير من الصواب الناشئ عن السكون (هذا إذا أمكن أن يوفر لنا السكون صوابا ما !) .

يقول ابن قتيبة :

« . . . وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين (عنها)، إذ كان نازلة العمد فى الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم من ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان . ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعى (به) إصغاء السامع (إليه)، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله فى تركيب العباد محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب، وضاربا فيه بسهم، حلال أو حرام. فإذا (علم أنه قد) استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل فى شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأمل، وقرر عنده ما ناله من المكاره فى المسير، بدأ فى المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر فى قدره الجزيل» .

على أن قضية ربط البناء الشعرى بالإحساس تتطور تطورا ملحوظا عند ناقد آخر هو ابن طباطبا العلوى، إذ تأخذ هناك شكلا عاما يفسر على أساسه الفن كله. ونحن نراه يرى الشعر على أنه « رد فعل حسى»

A sensual Reaction فهو يقيسه على بقية الحواس الجسدية، كالسمع والبصر والذوق والشم. وإذا كان رد الفعل السمعى يتحدد بنوع الشىء المسموع، ورد الفعل البصرى يتحدد بنوع الشىء المبصر، ورد الفعل الشمى يتحدد بنوع الشىء المشموم، فإن رد الفعل «الذهنى»- فى حالة الشعر- يتحدد بنوع الشىء المفهوم. وإذن فللشعر أداة حاسة فى الإنسان هى الفهم، كما أن للسمع أداة حاسة هى الأذن، وللبصر أداة حاسة هى العين.. وهكذا. وإذن فالشعر يعود إلى مصدره باعتباره شيئا مدركا ، يخضع له بقية المدركات الحسية. وعلى هذا الأساس الحسى يرى ابن طباطبا الشعر الجيد كالمرأى الحسن. وكالمسموع المطرب ، وكالمشموم الطيب. يقول :

«فالعين تألف المرأى الحسن، وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يتلذذ بالمذاق الحلو ويمج البشع المر والأذن تتشوف للصوت الخفيض [1] الساكن وتتأذى بالجهير الهائل، والفهم يأنس من الكلام بالعدل والصواب الحق، والجائز المعروف المألوف ويتشوق إليه ويتجلى له، ويستوحش من الكلام الجائر والخطأ الباطل والمحال المجهول المنكر وينفر منه، ويصدأ له، فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما مصفى من كدر العى، مقوما من أود الخطأ واللحن، سالما من جور التأليف، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا اتسعت طرقه، ولطفت موالجه، فقبله الفهم وارتاح له، وإذا ورد

---

(١) إذا كانت الأذن تتشوف للشىء الخفيض الساكن، وتأذى بالجهير الهائل عند ابن طباطبا، وكانت هى نفسها - كما هو واضح - نافذة الشعر إلى الفهم، فإن كلامه يعكر- عند النظر- على هؤلاء الذين يتصورون أن «الهمس» فى الشعر إنجاز نقدى حديث، وأن الموسيقى الجهيرة أسرت الشعر العربى القديم والنقد العربى القديم على السواء، وكأنهم يريدون بذلك أن يصلوا الجو القديم فى الشعر والنقد بالحس البدائى الذى يتصور الجو كله على أنه غابة تدق فيها الطبول.

عليه على ضد هذه الصفة، وكان باطلا محالا مجهولا انسدت طرقه ونفاه واستوحش عند حسه به، وصدئ له، وتأذى به كتأذى سائر الحواس بما يخالفها على ما شرحناه».

ويعود ابن طباطا إلى هذه الفكرة مرة أخرى فيما يبدو- للوهلة الأولى- وكأنه تكرار للفكرة السابقة. ولكننا حين نمعن النظر نتبين أنه ليس ثمة تكرار، وأن ما نواجهه الآن تطوير لفكرته الأساسية فى رؤية الفنون على أنها ردود أفعال حسية. هنا نراه ينظر للفن على أنه عملية معقدة مركبة تدرك فى سياق الحس المركب المتداخل لا الحس البسيط الساذج . وهو يزيد على ذلك فيضع الشعر فى مكانه من الفنون الأخرى كالرسم والموسيقى، ثم يضع هذه الفنون كلها تحت مقولة واحدة هى مقولة الإدراك الحسى. والشعر فى هذه المرحلة من فكر ابن طباطبا لا يشبه مجرد شىء نتذوقه، وإنما يشبه ذلك الشىء ذا المذاق المعقد المركب، الذى غمض سر تركيبه، وأصبح عنصر المتعة فيه نابعا من هذا التركيب، كذلك فهو لا يشبه مجرد شىء نشمه، وإنما يشبه مشموما متنوع الرائحة. والشعر كذلك عنده نظير الزخارف المتداخلة والألحان المتنوعة. يقول ابن طباطبا :

« . . وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لاتحد كيفيتها، كمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق، وكالأراييح الفائحة المختلفة الطيب والنسيم، وكالنقوش الملونة التقاسيم والأصباغ، وكالإيقاع المطرب المختلف التأليف، وكالملامس اللذيذة الشهية الحس، فهى تلائمة إذا وردت عليه- أعنى الأشعار الحسنة للفهم- فيلتذها ويقبلها، ويرتشفها كارتشاف الصديان للبارد الزلال، لأن الحكمة غذاء الروح، فأنجع الأغذية ألطفها ».

إن ابن طباطبا يربط تأثير الفن بوظيفته ربطا محكما، ولكن تأمل كيف يقوم بذلك الربط !. إن الفن لديه ليس مواعظ أخلاقية فارغة. ومن ثم فإن أثره الأخلاقى ليس أثرا مباشرا [1]. إن أثره بعيد المدى، وهو يحدث هذا الأثر بإحداثه توازنا فى العواطف لأنه هو نفسه بناء متوازن. وعلى هذا النحو يضرب ذلك الناقد المتوفى سنة ٣٢٢هـ فى آفاق أرحب كثيرا من الآفاق التى يحجر فيها دعاة «الهدف» فى الفن فعالية هذا

---

(١) يبدو النقد العربى القديم برمته بعيدا عن ربط الفن بأية أهداف أخلاقية محددة، فابن سلام يقسم الشعراء إلى طبقات على أسس بعيدة عن أخلاقيات هؤلاء الشعراء، فبينما نراه يقول : «فكان من الشعراء من يتأله فى جاهليته ويتعفف فى شعره، ولا يستبهر بالفواحش، ولا يتهكم فى الهجاء . . . ومنهم من كان ينعى على نفسه ويتعهر» نراه يعد فى الطبقة الأولى من طبقات فحول شعراء الجاهلية اثنين ممن قال عنهم إنهم يتعهرون فى شعرهم هما امرؤ القيس والنابغة . والقاضى الجرجانى لا يرى ربطا من أى نوع بين الشعر والدين (وينبغى أن يكون واضحا أن الدين لعهده كان المنبع الأساسى للقيم الأخلاقية)، وذلك حين يقول : «والعجب ممن ينتقص أبا الطيب، ويغض من شعره لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة، وفساد المذهب فى الديانة. . فلو كانت الديانة عارا على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر، لوجب أن يمحى اسم أبى نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، وكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمة عليهم بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعرى وأضرابهما، ممن تناول رسول الله ﷺ وعاب من أصحابه بكما وخرسا، وبكاء مفحمين. ولكن الأمرين متباينان والدين بمعزل عن الشعر». والآمدى يقرر الآتى: «والشاعر لا يطالب بأن يكون قوله صدقا، ولا أن يوقعه موقع الانتفاع به، لأنه قد يقصد إلى أن يوقعه موقع الضرر، ولا أن يجعل له وقتا دون وقت، وبقيت الخلتان الأخريان واجبتين في شعر كل شاعر : أن يحسن تأليفه، ولا يزيد فيه شيئا على قدر حاجته» وفوق كل ذلك نرى أن مقدمة ابن قتيبة لكتابه «الشعر والشعراء» تخلو من أية إشارة تربط الفن بهدف أخلاقى محدد، كما تخلو النصوص النقدية الأخرى على قدر علمى - سواء ما اخترته منها وما لم أختره - من مثل هذا الربط .

(انظر لرأى ابن سلام المتقدم فى هذه الملاحظة كتابه «طبقات فحول الشعراء» بتحقيق الأستاذ شاكر (الثانية) حـ١ ص ٤١. وانظر لرأى القاضى الجرجانى كتابه «الوساطة.. ».

وانظر لرأى الآمدى كتابه «الموازنة . . . ».

وانظر كتابى «فى نقد الشعر» طـ ثالثة ص ٥٥ ، ٥٩ ففيه ذكر لموضع النصوص فى المصدرين السابقين .

الفن، يستوى فى ذلك أن تكون هذه الآفاق المحدودة الصراع الطبقى، أو المشكلات الملحة التى تواجه المجتمع، أو ما يسمى فى غموض عادة «بتصوير الواقع». إن أصحاب «الهدف» فى الفن يريدون له أن يكون «صدى» على حين يريد له ناقد كابن طباطبا أن يكون له دور «تربوى» «رائد». وهذه الريادة التربوية ريادة ذهنية روحية، وسبيل الفن إلى تعميق وإخصاب الروح هو سبيل المتعة التى تتسلل إلى النفس فى خفاء وغموض أقرب إلى أجواء السحر منها إلى أجواء «الواقع» الجاف. والفن- طبقا لهذه النظرة «الساحرة»- يحقق هدفا مذهلا يتجاوز كثيرا ما يريده له دعاة «الهدف». إنه يجعل الإنسان أكثر تسامحا، ويفتح أمامه أفقا واسعا يمكنه أولا من التغلب على ما قد يكون فى نفسه من «عقد». إنه - عند ابن طباطبا- يجعل الشحيح كريما، والجبان شجاعا. وليس من الضرورى أن نفهم الكرم والشجاعة هنا بمعناهما الحرفى، بل يمكن فهم معناهما على أنهما أفقان روحيان يمتدان بلا حدود. وإذا بنى الفن الإنسان على هذا النحو جعل منه بالطبع إنسانا يستطيع أن يواجه واقعه وماضيه ومستقبله بفعالية حقيقية، وهو فى هذه المواجهة قادر بالطبع على حل ما يمكن أن تفرضه الحياة من مشكلات، ولكن الفن يكون هنا قد حل «بالإنسان »لا «للإنسان» مشكلاته، وهذا هو الفرق الجوهرى الذى لا يتنبه له دعاة «الهدف» فى الفن، فحل المشكلة عن طريق بناء الإنسان- أى بالإنسان - حل جذرى ونهائى ودائم، وحلها عن طريق طرح المشكلات ومعالجتها عن طريق الإيحاء بحلول خاصة- أى للإنسان- حل جزئى مؤقت ومحدود. يقول ابن طباطبا :

«وإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر،

وأخفى دبيبا من الرقى، وأشد إطرابا من الغناء فسل السخائم، وحلل العقد... وسخى الشحيح، وشجع الجبان».

وثمة قضية جوهرية أخرى يطرقها النص الذى اخترته وأقدمه هنا من ابن طباطبا، وهى قضية الفن بصفته موازيا - أو مجسدا أومعادلا-للشعور. فابن طباطبا يرى فى أغراض الشعر المعروفة أبنية تتوافق مع المواقف التى صيغت لها. وبما أن سبيل الشعر فى نقل هذه المواقف هو التأثير الشعورى فإنه يمكن القول بأن هذه الأبنية عبارة عن صيغ معينة شكلت لتفجير قيم شعورية بعينها. وأود أن أستحضر فى ذهن القارئ هنا ما شرح به ت. س . اليوت معنى الفن لديه من أنه معادل موضوعى objective correlative للمشاعر [1]. وأنا لا أريد بهذا الاستحضار أن أهلل لناقد عربى اهتدى إلى لمحات مما صاغ منه اليوت فكرته المتكاملة المعروفة ، كما أننى لا أريد أن أصل وصلا تاريخيا بين ما قال به ابن طباطبا وما قال به اليوت. إنما أود فحسب أن ألفت النظر إلى الاطراد الكائن فى النظر إلى الفن على طول مسيرة البشرية، وإلى تأكيد الحس الإنسانى العام فى رؤية الأمور، عل هذا يساعدنا على أن نقيم من البناء- الذى يبدو لدينا متصدعا فى أكثر من جانب- بناء متماسكا، فنضع أيدينا على الحلقة الغامضة فى الموضوع كله، وهى الحلقة الفعالة فى وصل حاضرنا بماضينا وصلا طبيعيا، ورؤية كل منهما فى ضوء الآخر، على نحو يثرى كليهما، ويقدمه فى صورته الحقيقية.

(١) يقول ت. س . إليوت فى شرح معنى المعادل الموضوعى لديه : «إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة فى قالب فنى إنما تكون بإيجاد «معادل موضوعى» لها. وبعبارة أخرى مجموعة من الموضوعات، أو موقف، أو سلسلة من الأحداث،تشكل وعاء لهذه العاطفة الخاصة، بحيث تتفجر هذه العاطفة في الحال عندما تقدم الأحداث الخارجية موضوعة فى تجربة حسية ».
انظر لذلك : Eliot. T. S. selected Prose, P. 102. وكذلك كتابى «فى نقد الشعر » ط ثالثة، ص ١٥٤.

وأنا أتقدم إلى القارئ برجاء واحد، هو أن يتأمل معى العبارات التى سأوردها لابن طباطبا بعيدا عن أية فكرة سابقة تكونت له عنها، وأن يعود إلى الهامش الذى قدمت فيه توا معنى «المعادل الموضوعى» عند ت . س . اليوت، وذلك ليرى معى إذا ما كان فى الإمكان إقامة صلة بين الفكرين تسوغ الأمل فى وصل تراثنا بحاضرنا المختلط- بطبيعة الحال- بالتراث العالمى. يقول ابن طباطبا :

«ولحسن الشعر وقبول الفهم إياه علة أخرى وهى موافقته للحال التى يعد معناه لها كالمدح فى حال المفاخرة وحضور من يكبت بإنشاده من الأعداء، ومن يسر به من الأولياء . وكالهجاء فى حال مباراة المهاجى والحط منه حيث ينكى فيه استماعه له. وكالمراثى فى حال جزع المصاب وتذكر مناقب المفقود عند تأبينه، والتعزية عنه، وكالاعتذار والتنصل من الذنب عند سل سخيمة المجنى عليه، المعتذر له، وكالتحريض على القتال عند التقاء الأقران وطلب المغالبة. وكالغزل والنسيب عند شكوى العاشق، واهتياج شوقه، وحنينه إلى من يهواه».

أما قدامة بن جعفر فيتناول فى النص الذى أخترته له قضيتين تتصل إحداهما بالأخرى، وهما معا تحتلان مكانا مهما فى النقد. وأولى هاتين القضيتين قضية «الغلو» فى الشعر، والأخرى هى قضية «المثال الشعرى». وموقف قدامة من قضية «الغلو» واضح فى النص، وهو الانحياز الكامل إلى جانب هذا الغلو، والوقوف ضد أصحاب الوقوف عند الحد الوسط. وموقفه هذا يثير الانتباه، لأنه يطرح أمامنا موضوع الفن جملة. ولقد قال أرسطو قديما إن الفن- إذ يحاكى الطبيعة- لا يصور الأمور باعتبار ما هى كائنة، وإنما يصورها باعتبار ما ينبغى أن تكون عليه. ويعنى هذا أن المحاكاة ليست وسيلة لنقل الطبيعة أو تصورها.

بمقدار ما هى محاولة لدفع هذه الطبيعة خطوة إلى الأمام فى طريق البحث عن هدف. وهذا الهدف هو محاولة تكملة ما كان ناقصا أو إقامة ما كان معوجا فى هذه الطبيعة [1].

وإذن فالقضية هى قضية تحديد موقف الفن من الواقع، وهل يصوره (ولا أريد أن أقول يعكسه) أو يطوره؟ يقول لنا «الواقعيون» إن الفن ينبغى ألا يتجافى عن الواقع. وهم لا ينكرون أن الفن «اختيار» و«تصوير»، ولكننا نراهم يلوذون بما يعرفونه عن الواقع المادى فى الحكم على الفن. ولطالما استمعنا - فى هذا المجال- إلى أحكام نقدية فجة من مثل «ولكن الواقع ليس كذلك» أو «ولكن منطق الواقع يرفض ذلك» أو «ولكن التجربة الواقعية تجعل من تصرف هذه الشخصية فى هذا الموقف تصرفا غير معقول . . » الخ .

وهكذا يحول «الواقعيون» الفن إلى مجرد «تقليد ضعيف» لشىء دائم التغير، غامض المعالم ومحدودها فى الوقت ذاته هو ما يطلق عليه «الواقع». وهم إذ يفعلون ذلك لا يرون للفن حتى القيمة التى رآها أرسطو له، إذ ما قيمة تصوير يبدأ من الواقع ويمشى فى أسره، ويرتد إليه، إلى جانب القيمة التى قررها أرسطو ؟

وقدامة ليس كالواقعيين حين يقف- فى الفن-إلى جانب «الغلو»، وإنما هو كعدد هائل من مفكرى العالم ونقاده، رأوا فى معنى الواقعية الأدبية والاشتراكية على السواء خديعة كبرى لا ترى أبعد من موطئ الأقدام. وإذا كان على الفن أن يطور الواقع فعليه ألا يقنع بأن يسع هذا الواقع الماثل فحسب، وإنما عليه أن يكون وعاء «للحقيقة» التى تنتظم جذور الواقع الحية فى الماضى، وفروعه المتخيلة فى المستقبل، فيسع

(١) انظر : Wimsatt and Brooks, Literay Criticism PP. 26.72.

الحياة المادية والروحية، ويسع حاجات البشرية وخيالاتها، بل وأوهامها وأحلامها، وذلك عن طريق الوعى الكامل بتاريخ البشرية النفسى-الذى لا يضيع شىء منه وإنما يبقى حيا فى الحاضر على حد كلام ليونج-ومزج هذا الإحساس بنبض اللحظة الحية. على أن هذين العنصرين الضروريين هما ثلثا جوهر الفن فحسب، ويبقى الثلث الضرورى الآخر ماثلا فى فتح باب الخيال على مصراعيه، ليرتاد المستقبل، ويشكله من خلال الإحساس بالعنصرين الآخرين، عنصر الماضى والحاضر. ومن المؤكد أن التجربة - بهذا المفهوم- ستكشف عن أمور لا يمكن- ولا يصح- قياسها على «الواقع» المرئى المحدود، وذلك لأن جوهرها- عندئذ - هو السعى الدائب لتغييرهذا «الواقع» المرئى المحدود فى اتجاه مستقبل واضح تحدده رؤية الفنان. وهكذا تشكل الفنون الواقع- ولا تعكسه- وترود الطريق أمام البشرية ، فترسم لها النماذج واحدا إثر الآخر، وتهديها إلى الطريق الصحيح فى عالمها المختلط المتغير .

ومحور قضية «الغلو» هنا هو رفض إرجاع الأمور إلى ما يسمى بالحد الأوسط ، لأن الحد الأوسط هو الشىء المتفق عليه، المسلَّم به، المرئى، أو المعقول، أو ما شئت من المقاييس التى تبنى على« أساس اتخاذ ما نراه وما نحسه مقياسا فى الحكم على الأشياء. وهذا الرفض هو الخطوة الأولى فى الطريق إلى فهم حقيقة الفن، بتخليص معناه من أسر الواقع المادى، وتطويره نحو فهم الحقيقة العامة.

وهذه القضية تسلم قدامة إلى القضية الأخرى- وقد أشرت إلى أنهما قضيتان متصلتان - وهى قضية «المثال الشعرى». وأود أن أقول - ابتداء- إن الفن يسعى إلى خلق «نموذج» أعلى أكثر مما يرتد إلى تصوير واقع ماثل، وهذا هو ما يجعل من الفن صيغة رمزية، عامة دالة، تستحق

أقصى العناية. وقد شغلت قضية «المثال» أو «النموذج» تلك تاريخ الفكر البشرى كله، واهتم بها النقد الحديث من وجهة نظر نفسية [١]، وفسر الفن كثيرا على أنه إعادة تعبير عن نماذج أصلية فى «اللاشعور الجمعى»- عند يونج- وفى الأساطير العامة وفى غيرها. ويسعى الفن- بإعادة التعبير هذه- إلى خلق «مثال » أو «نموذج» أعلى تتداخل فيه الجزئيات المحدودة بكل أنواعها وتتفاعل من أجل غايات تتجاوز الواقع، وتهدف إلى خلق المثال.

يقول قدامة بعد كلام طويل فى النص الذى اخترته له :

«فلنرجع إلى ما بدأنا بذكره من الغلو والاقتصار على الحد الأوسط، فأقول :إن الغلو عندى أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديما. وقد بلغنى عن بعضهم أنه قال : أحسن الشعر أكذبه» [٢] .

---

(١) انظر مثالا معروفا لذلك هو الدراسة التى قامت بها الباحثة Maul Bodkin وضمنتها كتابها: Archetypal Patterns in Poatry نشر جامعة أكسفورد (ط ثالثة سنة ١٩٥١). ولست أهدف هنا بالطبع إلى أن ألحق قدامة بن جعفر بالنقد النفسي أو الأسطورى، وإنما أريد أن ألفت النظر إلى ما يمكن أن يحمله كتابه من معان يمكن أن نطور منها أساسا نافعا لأنفسنا فى النقد العربى الحديث، مستفيدين فى ذلك بالطبع بالتطور العام فى النقد العالمى.

(٢) يمر الدارسون بهذه العبارة كثيرا دون أن يتوقفوا عندها. وهي أحيانا مثار لسخرية الذين لا يثقون كثيرا بالشعر العربى وبالنقد العربى أما الذين يتعصبون للتراث العربى، شعره ونقده، فيتعسفون فى تأويلها تعسفا يخرجها عن معناها الحقيقى. وأود أن ألفت النظر إلى أن كثيرا من النقاد المعروفين الآن يقفون إلى جانب روح هذه العبارة بعد فقهها فقها خاصا (انظر الكتاب الذى ترجمته عن الإنجليزية بعنوان «حاضر النقد الأدبى» ص٢٣، ٦٩). وفقه هذه العبارة يتضح في جو أن الصدق الواقعي والارتباط بحرفية هذا الواقع هما أعدى أعداء النقد، وأن فتح باب الخيال أمام البشرية على مصراعيه هو الدعوة الجهيرة الآن لدى الغالبية العظمى من النقاد (ودعك من النقاد الماركسيين ومن دار فى فلكهم). إن الشعر يتخيل عوالم غير مرئية. وهو فى ذلك ليس كاذبا، حتى ولو بدا أنه يخالف حرفية «الصدق الواقعى». إنه يعبر عن أحلام الإنسانية ورؤيتها الغامضة لمستقبلها. وصورة هذه الرؤية قد تبدو منافية للواقع الذى نراه، ولكنها في حقيقة الحال بصر نافذ بهذا الواقع، يتجاوز كثيرا قشرته السطحية، التى نتشبث بها عادة، متوهمين أن فيها الصدق كله، والحق كله.

وكذلك نرى فلاسفة اليونانيين فى الشعر على مذهب لغتهم. ومن أنكر على مهلهل والنمر وأبى نواس قولهم المتقدم ذكره [1] فهو مخطئ لأنهم وغيرهم ممن ذهب إلى الغلو إنما أرادوا به المبالغة. وكل فريق إذا أتى من المبالغة والغلو بما يخرج عن الموجود ويدخل فى باب المعدوم فإنما يريد به المثل، وبلوغ الغاية فى النعت. وهذا أحسن من المذهب الآخر، فإن قول النابغة فى معنى قول النمر على مذهب الاقتصار ولزوم الحد الأوسط:

وقد أبقت صروف الدهر منى كما أبقت من السيف اليمانى

دون قول النمر، لأن فى قول النمر دليلا قويا على أن ما بقى منه أكثر مما بقى من النابغة، وكذلك قول كعب بن مالك الأنصارى فى معنى قول مهلهل ووصفه صوت الضرب :

من سره ضرب يرعبل بعضه بعضا كمعمعة الإناء المحرق

دون قول مهلهل، لأن فى قول مهلهل ما يدل على أن الضرب الذى ذكره أشد وأبلغ. وكذلك قول الحزين الكنانى فى معنى قول أبى نواس:

يغضى حياء ويغضى من مهابته فلا يكلم إلا حين يبتسم

دون قول أبى نواس، لأن هذا وإن كان قد وصف صاحبه بما دل على مهابته، فإن فى قول أبى نواس دليلا على عموم المهابة، ورسوخها فى قلب الشاهد والغائب. وفى قوله حتى إنه لتهابك قوة لتكاد تهابك. وكذا كل غال مفرط فى الغلو إذا أتى بما يخرج عن الموجود فإنما يذهب فيه إلى تصييره مثلا. وقد أحسن أبو نواس حيث أتى بما ينبئ عن عظم الشىء الذى وصفه ».

---

(١) راجع ذلك فى موضعه من النص المختار (وهو النص الرابع).

وثمة قضية حيوية متصلة بموضوع فن القول يعرضها القاضى الجرجانى. وهو يلخصها فى العبارة التالية: «وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار». والقاضى الجرجانى بهذا يلحق فن القول فى نظرى - وأرجو ألا أكون مبالغا- بعالم الفنون التشكيلية . والتجسيد هو أول خصيصة مميزة فى هذا المجال. ويهدف هذا «التجسيد» إلى التأثير عن طريق الشكل الماثل. وليس معنى هذا انعدام أثر المضمون، وإنما معناه أن المضمون لا يتحدد بعيدا عن الشكل الخاص الذى يتشكل فيه. وهذا الشكل- إذن- هو الذى يحدد صفة المضمون، مما يترتب عليه أن المضمون الواحد فى الواقع الخارجى يتعدد معناه فى الفن بعدد الأشكال التى يعبر بها عنه. ومن هنا يصبح الحديث عن مضمون ثابت فى الفن أمرا لا معنى له. ويصبح الطريق الوحيد لتحديد معنى مضمون ما هو تعرف الشكل الذى يتشكل فيه هذا المضمون. ومن هنا أيضا ندرك الخطر الماثل فى تقسيم الفن - وأكاد أقول تمزيقه- إلى شكل ومضمون، وتناول المعانى والأغراض التى يتحدث عنها الشاعر- مثلا- بمعزل عن الصياغة، إذ أن فى تلك مجافاة لروح الفن وطبيعة تركيبه، لا كما يراه فحسب النقد الأدبى بعد أن تطور هذا التطور الهائل فى العصر الحديث ، بل كما يراه الناقد الفطن على بن عبد العزيز الجرجانى قبل نحو عشرة قرون من الزمان، فالصوت - عنده- فى عبارته يتجسد أمام الأذن كما يتجسد المشهد البصرى أمام العين. والصوت بتجسده هذا شكل! أم تراه أى شىء آخر ؟وهو من هذه الناحية «الشكلية» يهدف إلى التأثير «بشىء» ... بمعنى. ولكن هذا المعنى معنى خاص ما دام قد قصد له أن يتجسد فى شكل خاص. وإذن فلا سبيل إلى الكشف عن هذا المعنى الخاص إلا من خلال التعرف التفصيلى الدقيق

على سمات هذا الشكل الخاص. وينتج عن هذا أن الجهد الذى يبذل عادة فى محاولة نثر معانى الشعر- مثلا- أو الحديث عن هذه المعانى من خلال ما استقر سلفا فى الذهن عنها،أو من خلال الخبرة المستقاة من الواقع الخارجى بها، محاولة لا طائل تحتها، وذلك لأنها لا تقدم فى الواقع العملى عونا يذكر على فهم المعنى الأدبى، والكشف عن جوهره باعتباره معناً فريدا لا يتكرر.

ويطور القاضى الجرجانى فكرته تلك فى ربط الفن بالمرئيات، فيعقد مقارنة بين فن القول والتصوير مستطردا إلى فلسفة الشكل وعوامل تأثيره. والفكرة الأساسية التى يطرحها هنا فكرة صحيحة وقريبة، وهى أن استيفاء الشروط الخارجية فى الشكل الفنى لا يجعل منه فنا جيدا بالضرورة [1]. وهذه الفكرة صحيحة لأن الشروط إنما تستوفى فى الفن الجيد حين تكون صادرة من داخله فتكون علامة- حينئذ- على نضجة ، وهى إذا جلبت لتوهم بهذا النضج دلت على الفجاجة والزيف. ونحن - مثلا - نتعرف على الحمرة فى التفاح على أنها دليل النضج، وعلى الصفرة فى البرتقال على أنها دليل النضج ،

---

(١) ورد ما يشبه هذه الفكرة أولا عند ابن قتيبة، إذ يقول :
« والمتكلف من الشعر وإن كان جيدا محكما فليس به خفاء على ذوى العلم، لتبينهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكير، وشدة العناء، ورشح الجبين، وكثرة الضرورات،وحذف ما بالمعانى حاجة إليه، وزيادة ما بالمعانى غنى عنه» (انظر النص الثانى). ثم طورها القاضى الجرجانى على النحو الذى نراه. وأحب أن أضع أمام القارئ هنا ما قاله الناقد الأمريكى J.W. Beach فى معرض الكلام عن الرواية، إذ قال : «إن الرواية المحكمة الصنع ليس من الضرورى أن يكون رواية عظيمة، كما أن الرجل الحسن الهندام ليس من الضرورى أن يكون رجلا عظيما. وبالمثل ، ليس من الضرورى أن تكون الرواية العظيمة محكمة الصنع». انظر كتابه . The Twentith Century Novel, p. 121. وأنا لا أريد بهذا الكلام أن أدعم كلام الجرجانى بكلام ناقد أمريكى، ولا أن أفعل العكس، وإنما أريد أن أوثق - فى الناحتين - حقيقة نقدية إنسانية عامة يراها الناقد البصير فى كل زمان وكل مكان.

وذلك لإيماننا بأن عملية النضج من داخل التفاحة ومن داخل البرتقالة هى التى جعلت هذه أو تلك تأخذ هذا اللون المتميز. ونحن كذلك نعلم أن أشباه تلك الصفات يمكن أن تجلب من الخارج للتفاحة والبرتقالة قبل النضج فتكون أصباغا قد تفوق فى حمرتها أو صفرتها لونهما الطبيعى، ولكنها لا تدل فى تلك الحالة إلا على الزيف الذى لا يخدع به سوى المخدوعين .

على أن القاضى الجرجانى بعد أن يطور هذه الفكرة المهمة الصحيحة يحيلنا فى التمييز بين الأمور على شىء لايخلو من الغموض. وهو يعبر عن هذا الشىء الغامض بالعبارات التالية: «وملاك ذلك كله، وتمامه الجامع كله، والزمام عليه، صحة الطبع وإدمان الرياضة، فإنهما أمران ما اجتمعا فى شخص : فقصرا فى إيصال صاحبهما عن غايته، ورضيا له بدون نهايته». ولعله يشرح بهذه العبارات معنى«الذوق» الذى تحدث عنه من قبل. يقول الجرجانى فى شرح الفكرة الأساسية:

«وهذا أمر تستخبر به النفوس المهذبة، وتستشهد عليه الأذهان المثقفة، وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار، وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفى أوصاف الكمال وتذهب فى النفس كل مذهب ، وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها فى انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهى أحظى بالحلاوة، وأدنى من القبول ، وأعلق بالنفس، وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم- وأن قايست واعتبرت، ونظرت وفكرت- لهذه المزية سببا ولما خصت به مقتضيا.

ولو قيل لك: كيف صارت هذه الصورة، وهى مقصورة عن الأولى فى الأحكام والصنعة، وفى الترتيب والصيغة، وفيما يجمع أوصاف

الكمال، وينتظم أسباب الاختيار أحلى وأرشق وأحظى وأوقع؟ لأقمت السائل مقام المتعنت المتجانف، ورددته رد المستبهم الجاهل! ولكان أقصى ما فى وسعك وغاية ما عندك أن تقول: موقعه فى القلب ألطف، وهو بالطبع أليق، ولم تعدم مع هذه الحال معارضا يقول لك: فما عبت من هذه الأخرى؟ وأى وجه عدل بك عنها؟ ألم يجتمع لها كيت وكيت !! وتتكامل فيها ذيه وذيه! وهل للطاعن إليها طريق ! وهل فيها لغامز مغمز، يحاجك بظاهر تحسه النواظر، وأنت تحيله على باطن تحصله الضمائر!».

ويتضح المنهج النقدى الذى يقدمه القاضى الجرجانى عن طريق ما يرفضه من طرق نقدية أكثر مما يتضح عن طريق ما يقدمه من منهج إيجابى واضح. ونحن إذا عرفنا مالا يقبله استطعنا- بالطبع- أن نبنى لأنفسنا تصوراً لما يقبله، وذلك لأن ما يقبله معبر عنه فى تضاعيف ما يرفضه. وذلك كله متصل أشد الاتصال بما يتضح فى النص السابق الذى يفرق بين شكل الفن المحكم حقيقة وشكل الفن المحكم ظاهرا، فإحكام الصنعة ظاهريا لا يعنى جودة الفن،

وهذه الصنعة- حين يتمسك بها- تتحول دائما إلى قشور سطحية. وفرق بين قشرة الفن السطحية، وشكله الحقيقى الذى هو جوهره فى واقع الحال. ويقف المتعلقون بقشرة الفن السطحية- كما يراهم الجرجانى- عند حدود الوزن، والإعراب ، وألوان البديع، والأصباغ الخارجية، وما إلى ذلك. وهم يغفلون فى هذا عن الشكل الحقيقى للفن، الذى هو التركيب النامى، والبناء المتطور، والتأليف المتوازن . وذلك هو الشكل الذى يصعب فيه التفرقة بين القشور واللباب، لأنه كله لباب. ويصعب فيه أيضا التفرقة بين الوعاء والمحتوى، لأن الوعاء- عندئذ -

يكون وعاء خاصا لمحتوى خاص، ولا يتصور أحدهما بعيدا عن الآخر. أوقل إنهما - فى نهاية المطاف- شىء واحد.

وأنا على علم بأن الجرجانى يستخدم مصطلحات زمانه، ولكننى أريد أن أصحب القارئ داخل هذه العبارات لأرى معه أنها إذا كانت تعنى شيئا ذا قيمة عامة فمن واجبنا أن نكون أوفياء له. فنفسرها فى ضوء ما أتيح لنا من نظر، ومن ثقافة مستحدثة. وسبيلنا فى ذلك ألا نلوى أعناق هذه العبارات، ولا نتعسف فى تفسيرها بغية إلباسها لبوسا عصريا، وإنما نستنطقها لنرى ما يمكن أن تعنى على الحقيقة، من داخلها، وفى ظل ما وصل إليه العصر. ونحن حين نفعل ذلك نصل - فى تقديرى- إلى أن المنهج الشكلى فى النقد الحديث The formal approach يتحرك فى منطقة جد قريبة من المنطقة التى تتحرك فيها تلك العبارات [1] .

ولا أريد بهذا القول أن أسلك الجرجانى فى عدد النقاد الشكليين- بالمعنى الحديث- وإنما أريد فحسب أن ألفت النظر- كما قررت من قبل-إلى تساؤل مهم هو : هل يمكن الاستفادة بعبارات القاضى الجرجانى- فى ضوء المنهج الشكلى الحديث- فى وضع أساس صالح نبنى عليه وننميه بحيث تتكون لنا فى النهاية بداية طبيعية لطريق يوصلنا إلى نظرية نقدية تعتمد على التراث، وتتطور فى ضوء معطيات الحاضر؟ أعتقد أن هذا التساؤل ضرورى، وأعتقد أن العمل فى جوه على أنه تساؤل ملح خير من رؤية عبارات الجرجانى على أنها شىء مرتبط

---

(١) ليس الجرجانى وحده هو الذى يطرق فكرة أن الأدب «بناء»، فقد لخص ابن سلام هذا المعنى فى عبارة قاطعة، ولكنه لم يطورها ، وذلك حين قال : «والشعر يحتاج إلى البناء» (انظر النص الأول) وجاء ابن قتيبة فحور الفكرة تحويرا له دلالته، وذلك حين وصلها بأغراض الشعر. يقول ابن قتيبة فى معرض الرد على العجاج، الذى زعم أن من يجيد المديح يجيد الهجاء : «وليس هذا كما ذكر العجاج لأن المديح بناء والهجاء بناء» (انظر النص الثانى).

بظروفه وحدوده. ونحن - عادة- نحجر من الإطار، ونضيق من الحدود بحيث ينتهى عندنا ناقد مثل الجرجانى إلى أنه ناقد ساذج، نشرحه بعبارات ساذجة، وتكون النتيجة أننا نمدحه أحيانا بأسباب ليست هى أسباب المدح الحقيقية، ونذمه أحيانا بغير أسباب الذم الحقيقية.

وهذه عبارات الجرجانى :

«وأقل الناس حظا فى هذه الصناعة من اقتصر فى اختياره ونفيه، وفى استجادته واستسقاطه على سلامة الوزن، وإقامة الإعراب، وأداء اللغة. ثم كان همه وبغيته أن يجد لفظا مروقا، وكلاما مزوقا، قد حشى تجنيسا وترصيعا، وشحن مطابقة وبديعا، أو معنى غامضا قد تعمق فيه مستخرجه وتغلغل إليه مستنبطه، ثم لا يعبأ باختلاف الترتيب، واضطراب النظم، وسوء التأليف، وهلهلة النسج، ولا يقابل بين الألفاظ ومعانيها، ولا يسير ما بينهما من نسب، ولا يمتحن ما يجتمعان فيه من سبب، ولا يرى اللفظ إلا ما أدى إليه المعنى، ولا الكلام إلا ما صور له الغرض، ولا الحسن إلا ما أفاده البديع، ولا الرونق إلا ما كساه التصنيع. وقد حملنى حب الإفصاح عن هذا المعنى على تكرير القول فيه، وإعادة الذكر له، ولو احتمل مقدار هذه الرسالة استقصاؤه، واتسع حجمها للاستيفاء له لاسترسلت فيه، ولأشرفت بك على معظمه».

هذا وأرجو أن تكون هذه المقدمة عونا للقارئ فى رحلته داخل النصوص النقدية التى أقدمها إليه بها، وألا تكون حائلا يقف بينه وبين هذه النصوص.

محمود الربيعى

مصر الجديدة - إبريل ١٩٧٦

النص الأول

«من طبقات فحول الشعراء» [1]

لمحمد بن سلام الجمحى

وفى الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه، ولا حجة فى عربيته، ولا أدب يستفاد، ولا معنى يستخرج، ولا مثل يضرب، ولا مديح رائع، ولا هجاء مقذع، ولا فخر معجب، ولا نسيب مستطرف. وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب، لم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء. وليس لأحد- إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شىء منه- أن يقبل من صحيفة، ولا يروى عن صحفى.

وقد اختلف العلماء بعد فى بعض الشعر، كما اختلفت فى سائر الأشياء، فأما ما اتفقوا عليه، فليس لأحد أن يخرج منه. حـ١ ص٤.

وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان.

من ذلك اللؤلؤ والياقوت، لا تعرفه بصفة ولا وزن، دون المعاينة ممن يبصره، ومن ذلك الجهبزة بالدينار والدرهم، لا تعرف جودتهما بلون ولا

---

(١) طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر - مطبعة المدنى- القاهرة.

مس ولا طراز ولا وسم ولا صفة، يعرفه الناقد عند المعاينة، فيعرف بهرجها وزائفها وستوقها ومفرغها- ومنه البصر بغريب النخل، والبصر بأنواع المتاع وضروبه واختلاف بلاده (ص ٥) مع تشابه لونه ومسه وذرعه. حتى يضاف كل صنف إلى بلده الذى خرج منه. وكذلك بصر الرقيق، فتوصف الجارية فيقال: ناصعة اللون، جيدة الشطب [١]، نقية الثغر، واردة الشعر [٢]، فتكون فى هذه الصفة بمئة دينار، وتكون أخرى بألف دينار وأكثر، ولا يجد واصفها مزيدا على هذه الصفة. وتوصف الدابة [٣] فيقال: خفيف العنان لين الظهر، شديد الحافر، فتى السن، نقى من العيوب، فيكون بخمسين دينارا أو نحوها، وتكون أخرى بمئتى دينار وأكثر. فتكون هذه صفتها.

ويقال للرجل والمرأة فى القراءة والغناء : إنه لندى الحلق، طل الصوت، طويل النفس، مصيب للحن- ويوصف الآخر بهذه الصفة. وبينهما بون بعيد، يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له، بلا صفة ينتهى إليها، ولا علم يوقف عليه. وإن كثرة (ص ٦) المدارسة لتعدى على العلم به. فذلك الشعر يعلمه أهل العلم به.

قال محمد [٤] : قال خلاد بن يزيد الباهلى لخلف بن حيان بن محرز- وكان خلاد حسن العلم بالشعر يرويه ويقوله- بأى شىء ترد هذه الأشعار التى تروى؟ قال له : هل فيها ما تعلم أنت أنه مصنوع لا خير فيه؟ قال : نعم. قال : أفتعلم فى الناس من هو أعلم بالشعر منك؟ قال : نعم . قال : فلا تنكر أن يعلموا من ذلك أكثر مما تعلمه أنت .

(١) اعتدال القدوطوله.
(٢) مسترسلة الشعر.
(٣) الدابة : مذكر ومؤنث.
(٤) هو محمد بن سلام.

وقائل قائل لخلف : إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنه فما أبالى ما قلت أنت فيه وأصحابك. قال : إذا أخذت درهما فأستحسنته، فقال لك الصراف : إنه ردئ ! فهل ينفعك استحسانك إياه ؟ (ص ٧).

ففصلنا الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام، (ص ٢٣) والمخضرمين الذين كانوا فى الجاهلية وأدركوا الإسلام، فنزلناهم منازلهم، واحتججنا لكل شاعر بما وجدناه له من حجة، وما قال فيه العلماء.

وقد اختلف الناس والرواة فيهم، فنظر قوم من أهل العلم بالشعر، والنفاذ فى كلام العرب، والعلم بالعربية، إذا اختلفت الرواة فقالوا بآرائهم، وقالت العشائر بأهوائها، ولا يقنع الناس مع ذلك إلا الرواية عمن تقدم. فاقتصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعرا فألفنا من تشابه شعره منهم إلى نظرائه، فوجدناهم عشر طبقات، أربعة رهط كل طبقة، متكافئين معتدلين.

وكان الشعر فى الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون، وإليه يصيرون.

قال ابن سلام: قال ابن عون، عن ابن سيرين قال : قال عمر بن الخطاب: كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه (ص ٢٤) فجاء الإسلام، فتشاغلت عنه العرب، وتشاغلوا بالجهاد وغزو فارس والروم، ولهت عن الشعر وروايته. فلما كثر الإسلام، وجاءت الفتوح واطمأنت العرب بالأمصار، راجعوا رواية الشعر، فلم يؤولوا إلى ديوان مدوَّن ولا كتاب مكتوب، وألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل، فحفظوا أقل ذلك، وذهب عليهم منه كثير. وقد كان عند النعمان بن المنذر منه ديوان فيه أشعار الفحول، وما مدح هو وأهل بيته به، صار ذلك إلى بنى مروان، أو صار منه.

قال يونس بن حبيب : قال عمرو بن العلاء: ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا قلة، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير (ص٢٥).

ومما يدل على ذهاب الشعر وسقوطه، قلة ما بقى بأيدى الرواة المصححين لطرفة وعبيد، اللذين صح لهما قصائد بقدر عشر. وإن لم يكن لهما غيرهن، فليس موضعهما حيث وضعا من الشهرة والتقدمة، وإن كان ما يروى من الغثاء لهما، فليس يستحقان مكانهما على أفواه الرواة. ونرى أن غيرهما قد سقط من كلامه كلام كثير، غير أن الذى نالهما من ذلك كثير. وكانا أقدم الفحول، فلعل ذلك لذلك. فلما قل كلامهما ، حمل عليهما حمل كثير.

ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل فى حاجته، وإنما قصدت القصائد وطول الشعر على عهد عبد المطلب، وهاشم بن عبد مناف. وذلك يدل على إسقاط شعر عاد وثمود وحمير وتبع (ص ٢٦) .

وكان أول من قصد القصائد وذكر الوقائع، المهلهل بن ربيعة التغلبى فى قتل أخيه كليب وائل، قتلته بنو شيبان، وكان اسم المهلهل عديا، وإنما سمي مهلهلا لهلهلة شعره كهلهلة الثوب، وهو اضطرابه واختلافه (ص٣٩).

فكان من الشعراء من يتأله فى جاهليته ويتعفف فى شعره، ولا يستبهر بالفواحش، ولا يتهكم فى الهجاء . . . ومنهم من كان ينعى على نفسه ويتعهر(ص٤١).

قال ابن سلام : فلما راجعت العرب رواية الشعر، وذكر أيامها ومآثرها، استقل بعض العشائر شعر شعرائهم، وما ذهب من ذكر

وقائعهم. وكان قوم قلّت وقائعهم وأشعارهم، فأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار، فقالوا على ألسنة شعرائهم. ثم كانت الرواة بعد، فزادوا فى الأشعار التى قيلت. وليس يشكل على أهل العلم زيادة الرواة ولا ما وضعوا، ولا ما وضع المولدون، وإنما عضل بهم (ص٤٦) أن يقول الرجل من أهل البادية من ولد الشعراء، أو الرجل ليس من ولدهم، فيشكل بعض الأشكال (ص٤٧).

ثم إنا اقتصرنا - بعد الفحص والنظر والرواية عمن مضى (ص٤٩) من أهل العلم- إلى رهط أربعة اجتمعوا على أنهم أشعر العرب طبقة، ثم اختلفوا فيهم بعد. وسنسوق اختلافهم وإتقانهم، ونسمى الأربعة، ونذكر الحجة لكل واحد منهم- وليس تبدئتنا أحدهم فى الكتاب نحكم له. ولابد من مبتدأ- ونذكر من شعرهم الأبيات التى تكون فى الحديث والمعنى (ص٥٠).

أخبرنى يونس بن حبيب : أن علماء البصرة كانوا يقدمون امرأ القيس بن حجر، وأهل الكوفة كانوا يقدمون الأعشى، وأن أهل الحجاز والبادية كانوا يقدمون زهيرا والنابغة . (ص٥٢).

فأحتج لامرئ القيس من يقدمه قال : ما قال ما لم يقولوا، ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، واستحسنها العرب، واتبعته فيها الشعراء: استيقاف صحبه، والتبكاء فى الديار، ورقة النسيب، وقرب المأخذ، وشبه النساء بالظباء والبيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصى، وقيد الأوابد، وأجاد فى التشبيه. وفصل بين النسيب وبين المعنى.

كان أحسن أهل طبقته تشبيها، وأحسن الإسلاميين تشبيها ذو الرمة. (ص٥٥).

وقال من احتج للنابغة: كان أحسنهم ديباجة شعر، وأكثرهم شعر. وأكثرهم رونق كلام وأجزلهم بيتا، كأن شعره كلام ليس فيه تكلف. والمنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر، والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافى والمتكلم مطلق يتخير الكلام. وإنما نبغ بالشعر بعد ما أسن واحتنك وهلك قبل أن يهتر (ص٥٦) .

وقال أهل النظر : كان زهير أحصفهم شعرا، وأبعدهم من سخف، وأجمعهم لكثير من المعنى فى قليل من المنطق، وأشدهم مبالغة فى المدح، وأكثرهم أمثالا فى شعره . (ص٦٤).

وقال أصحاب الأعشى: هو أكثرهم عروضا، وأذهبهم فى فنون الشعر، وأكثرهم طويلة جيدة، وأكثرهم مدحا وهجاء وفخرا ووصفا، كل ذلك عنده (ص٦٥).

والشجاعة والجمال، لا ينتهى منه إلى غاية (ص٦٦).

وكان لكثيِّر فى التشبيب نصيب وافر، وجميل مقدم عليه وعلى أصحاب النسيب جميعا في النسيب، وله من فنون الشعر ما ليس لجميل. وكان جميل صادق الصبابة، وكان كثير يتقول، ولم يكن عاشقا وكان راوية جميل حـ٢ ص ٥٤٥ .

كان أبو عمرو بن العلاء يقول : إنما شعره (ذو الرمة) نقط عروس : يضمحل عن قليل، وأبعار ظباء: لها مشم فى أول شمها ثم تعود إلى أرواح البعر (جـ٢ ص ٥٥١).



النص الثانى

من «الشعر والشعراء» (١)

لمحمد بن قتيبة

ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره. ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلا حظه، ووفرت عليه حقه، فإنى رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ويضعه فى متخيره، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قيل فى زمانه، أو أنه رأى قائله.

ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده فى كل دهر، وجعل كل قديم حديثا فى عصره، وكل شرف خارجية (٢) فى أوله ، فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته. ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا كالخريمى والعتابى والحسن بن هانئ وأشباههم، فكل من أتى

---

(١) ط ليدن ١٩٠٢ والنص كله من المقدمة.

(٢) الخارجية : الخيل التى ليس لها نسب عريق، وهى مع ذلك جيدة الصفات.

بحسن من قول أو فعل ذكرناه له وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله، ولا حداثة سنه، كما أن الردىء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه.

وكان حق هذا الكتاب أن أودعه الأخبار عن جلالة قدر الشعر وعظيم خطره، وعمن رفعه الله بالمديح، وعمن وضعه بالهجاء، وعما أودعته العرب من الأخبار النافعة، والأنساب الصحاح، والحكم المضارعة لكم الفلاسفة والعلوم فى الخيل والنجوم وأنواعها والاهتداء بها، والرياح وما كان منها مبشرا أو جائلا، والبروق وما كان منها خلبا أو صادقا، والسحاب وما كان منها جهاما أو ماطرا، وعما يبعث منه البخيل على السماح، والجبان على اللقاء، والدنى على السمو. غير أنى رأيت ما ذكرت من ذلك فى كتاب العرب كثيرا كافيا فكرهت الإطالة بإعادته فمن أحب أن يعرف ذلك ليستدل به على حلو الشعر ومره، وعظيم نفعه وضره نظر فى ذلك الكتاب إن شاء الله تعالى.

قال أبو محمد : تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب : ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه، كقول القائل فى بعض بنى أمية :

فى كفه خيزران ريحـــه عبـــق	من كف أروع في عرنينه شمم
يغضى حياء ويغضى من مهابته	فما يـــــكلم إلا حين يبتسم

وضرب منه حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى كقول القائل :

ولما قضـينا من منى كل حـــاجة	ومسح بالأركان من هو ماســح
وشدت على حدب المهارى رحالنا	ولا ينظر الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننـــا	وسالت بأعناق المطى الأبـاطح

هذه الألفاظ كما ترى أحسن شىء مخارج ومطالع ومقاطع وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته : ولما قطعنا أيام منى واستلمنا الأركان وعالينا إبلنا الأنضاء ومضى الناس لا ينتظر الغادى الرائح ابتدأنا فى الحديث وسارت المطى فى الأبطح.

وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه كقول لبيد بن ربيعة :

ما عاتب المرء الكريم كنفسه   والمرء يصلحه الجليس الصالح

هذا وإن كان جيد المعنى والسبك فإنه قليل الماء والرونق. وكقول النابغة للنعمان :

خطاطيف حجن فى حبال متينة   تمد بها أيـــد إليــك نوازع

قال أبو محمد : رأيت علماءنا يستجيدون معناه، ولست أرى ألفاظه جيادا، ولا مبينة لمعناه لأنه أراد : أنت فى قدرتك علىّ كخطاطيف عقف يمد بها، وأنا كدلو تمد بتلك الخطاطيف. وعلى أنى أيضا لست أرى المعنى جيدا. وكقول الفرزدق :

والشيب ينهض فى الشباب كأنه   ليل يصيــح بجانبيه نهـــار

وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه كقول الأعشى فى امرأة :

وفوها كأقا حـــــــى   غذاه دائم الهطـــــــل

كمـا شيب بـــــراح با   رد من عسل النحـــــل

قال أبو محمد : وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد فى الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر لانتقالهم

عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعى به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب، وضاربا فيه بسهم، حلال أو حرام. فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل فى شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل، وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره فى المسير بدأ فى المديح فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر فى قدره الجزيل.

فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيما يمل السامعين ولم يقطع وبالنفوس ظمـاء إلى المزيد. فقد كان بعض الرجاز أتى نصر بن سيار، والى خراسان لبنى أمية، فمدحه بقصيدة تشبيبها مائة بيت، ومديحها عشرة أبيات، فقال نصر: والله ما بقيت كلمة عذبة، ولا معنى لطيفا إلا وقد شغلته عن مديحى بتشبيبك فإن أردت مديحي فاقتصد فى النسيب فأتاه فأنشده :

هل تعرف الدار لأم الغمر　　　دع ذا وحبر مدحة فى نصر

فقال نصر : لا ذلك ولا هذا، ولكن بين الأمرين. وقيل لعقيل بن علفة : مالك لا تطيل الهجاء؟ فقال: يكفيك من القلادة ما أحاط بالعنق.

وقيل لأبى المهوش الأسدى: لم لا تطيل الهجاء فقال: لم أجد المثل السائر إلا بيتا واحدا .

وليس لمتأخر الشعر أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام فيقف على منزل عامر، أو يبكى عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافى، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب الجوارى، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامى، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد، لأن المتقدميين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة.

قال خلف الأحمر : قال لى شيخ من أهل الكوفة : أما عجبت من الشاعر قال:

أنبت قيصوما وجثجاثا

فأحتمل له، وقلت أنا :

أنبت إجاصا وتفاحا

فلم يحتمل لى ! وليس له أن يقيس على اشتقاقهم فيطلق ما لم يطلقوا. قال الخليل بن أحمد : أنشدنى رجل :

ترافع العز بنا فارفنععا

فقلت: ليس ذا شيئا ، فقال كيف جاز للعجاج أن يقول :

تقاعس العز بنا فاقعنسسا

ولا يجوز لى ؟

ومن الشعراء المتكلف والمطبوع، فالمتكلف هو الذى قوم شعره بالثقاف، ونقحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر بعد النظر، كزهير والحطيئة، وكان الأصمعى يقول: زهير والحطيئة وأشباههما من الشعراء عبيد الشعر، لأنهم نقحوه، ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين. وكان الحطيئة يقول : خير الشعر الحولى المنقح المحكك. وكان زهير يسمى كبر قصائده : الحوليات .

وقال سويد بن كراع يذكر تنقيحه شعره :

أبيت بأبواب القوافى كأنما	أصادى بها سربا من الوحش نزعا
أكالئها حتى أعرس بعدما	يكون سحيرا أو بعيد فأهجعا
إذا خفت أن تروى على رددتها	وراء التراقى خشية أن تطلعا
وجشمنى خوف بن عفان ردها	فثقفتها حولا جريدا ومربعا
وقد كان فى نفسى عليها زيادة	فلم أر إلا أن أطيع وأسمعا

وقال عدى بن الرقاع :

وقصيدة قد بت أجمع بينها	حتى أقوم ميلها وسنادها
نظر المثقف فى كعوب قناته	حتى يقيم ثقافة منآدها

وللشعر دواع تحث البطىء، وتبعث المتكلف، منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب. وقيل للحطيئة: أى الناس أشعر؟ فأخرج لسانا دقيقا كأنه لسان حية فقال : هذا إذا طمع...

وقيل لكثير: يا أبا صخر، كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر؟ قال: أطوف فى الرباع المخلية، والرياض المعشبة فيسهل علي أرصنه،

ويسرع إلى أحسنه. وقال أيضا : إنه لم يستدع شارد الشعر بمثل الماء الجارى، والشرف العالى، والمكان الخضر الخالى ... ...

وللشعر تارات يبعد فيها قريبه، ويستصعب فيها ريضه، وكذلك الكلام المنثور فى الرسائل والمقامات والجوابات، فقد يتعذر على الكاتب الأديب، وعلى البليغ الخطيب، ولا يعرف لذلك سبب إلا أن يكون من عارض يعترض علي الغريزة من سوء غذاء، أو خاطر غم. وكان الفرزدق يقول : أنا أشعر تميم عند تميم وربما أتت على ساعة ونزع ضرس أسهل علي من قول بيت. وللشعر أوقات يسرع فيها أتيه، ويسمح فيها أبيه، منها أول الليل قبل تغشى الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة فى الحبس والمسير. ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر، ورسائل الكاتب. وقالوا فى شعر النابغة الجعدى: خمار بواف، ومطرف بآلاف، ولا أرى غير الجعدى فى هذا الحكم إلا كالجعدى، ولا أحسب أحدا من أهل التمييز والنظر نظر بعين العدل وترك طريق التقليد يستطيع أن يقدم أحدا من المتقدمين المكثرين على أحد إلا بأن يرى الجيد فى شعره أكثر من الجيد فى شعر غيره. ولله در القائل: أشعر الناس من أنت فى شعره حتى تفرغ منه. وقال العتبى أنشد: مروان ابن أبى حفصة لزهير فقال: زهير أشعر الناس، ثم أنشد للأعشى فقال: بل هذا أشعر الناس، ثم أنشد لامرئ القيس فكأنما سمع به غناء على شراب، فقال: امرؤ القيس والله أشعر الناس.

وكل علم محتاج إلى السماع، وأحوجه إلى ذلك علم الدين، ثم الشعر، لما فيه من الألفاظ الغريبة المختلفة، والكلام الوحشى، وأسماء الشجر والنبات والمواضع والمياه ... ...

وليس كل الشعر يختار ويحفظ على جودة اللفظ والمعنى، ولكنه قد يختار ويحفظ على أسباب منها الإصابة فى التشبيه، كقول القائل في وصف القمر :

بدأن بنا وابن الليالى كأنـــه   حسام جلت عنه القيون صقيل

فما زلت أفنى كل يوم شبابه   إلى أن أتتك العيش وهو ضئيل

وقد يختار ويحفظ لأن قائله لم يقل غيره، أو لأن شعره قليل غزير كقول عبد الله بن أبى سلول المنافق :

متى ما يكن مولاك خصمك لا تزل   تزل ويعلوك الذين تصـــــارع

وهـــل ينهض البازى بغير جناحـــه   وإن قص يوما ريشه فهو واقع

والمتكلف من الشعر، إن كان جيدا محكما، فليس به خفاء على ذوى العلم، لتبينهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكير وشدة العناء ورشح الجبين وكثرة الضرورات وحذف ما بالمعانى حاجة إليه، وزيادة ما بالمعانى غنى عنه.. وتتبين التكلف في الشعر أيضا بأن ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره، ومضموما إلى غير لفقه، ولذلك قال عمرو بن لجأ لبعض الشعراء : أنا أشعر منك، قال : وبم ذلك ؟ قال: لأنى أقول البيت وأخاه، ولأنك تقول البيت وابن عمه ... ...

والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر، واقتدر على القوافى، وأراك فى صدر بيته عجزه، وفى فتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع، ووشى الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر. والشعراء أيضا فى الطبع مختلفون، منهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء، ومنهم من يتيسر له المراثى ويتعذر عليه الغزل، وقيل للعجاج: إنك لا تحسن

الهجاء فقال : إن لنا أحلاما تمنعنا من أن نظلم، وأحسابا تمنعنا من أن نظلم، وهل رأيت بانيا لا يحسن أن يهدم؟ وليس هذا كما ذكر العجاج، ولا المثل الذي ضربه للهجاء والمديح بشكل، لأن المديح بناء، والهجاء بناء، وليس كل بان يضرب بانيا بغيره. ونحن نجد هذا بعينه فى أشعارهم كثيرا، فهذا ذو الرمة أحسن الناس تشبيها، وأجودهم تشبيبا، وأوصفهم لرمل وهاجرة وفلاة وماء وقراد وحية، فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع، وذلك أخره عن الفحول فقالوا فى شعره أبعار غزلان، ونقط عروس. وكان الفرزدق زير نساء وصاحب غزل، وكان مع ذلك لا يجيد التشبيب، وكان جرير عفيفا عزهاة عن النساء، وهو مع ذلك أحسن الناس تشبيبا، وكان الفرزدق يقول: ما أحوجه مع عفته إلى صلابة شعرى، وما أحوجنى إلى رقة شعره كما ترون.



النص الثالث

من «عيار الشعر» [1]

لابن طباطبا العلوى

الشعر - أسعدك الله- كلام منظوم، بائن عن المنثور الذى يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذى إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التى هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذى لا تكلف معه.

وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه. فمن تعصت عليه أداة من أدواته، لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة.

فمنها التوسع فى علم اللغة، والبراعة فى فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم، ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب فى تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه. فى كل فن قالته العرب فيه، وسلوك مناهجها فى صفاتها ومخاطباتها

(١) تحقيق : طه الحاجرى، ومحمد زغلول سلام، ص ١ - ١٧

وحكاياتها وأمثالها، والسنن المستدلة منها، وتعريضها وتصريحها، وإطنابها وتقصيرها، وإطالتها وإيجازها، ولطفها وخلابتها وعذوبة ألفاظها، وجزالة معانيها وحسن مباديها، وحلاوة مقاطعها، وإيفاء كل معنى حظه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز فى أحسن زى وأبهى صورة، واجتناب ما يشينه من سفساف الكلام وسخيف اللفظ والمعانى المستبردة والتشبيهات الكاذبة، والإشارات المجهولة، والأوصاف البعيدة، والعبارات الغثة، حتى لا يكون متفاوتا مرقوعا، بل يكون كالسبيكة المفرغة، والوشى المنمنم، والعقد المنظم، واللباس الرائق، فتسابق معانيه ألفاظه، فيلتذ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه، وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه، وتكون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها، فيكون ما قبلها مسوقا إليها، ولا تكون مسوقة إليه، فتقلق في مواضعها، ولا توافق ما يتصل بها، وتكون الألفاظ منقادة لما تراد له غير مستكرهة ولا متعبة، لطيفة الموالج، سهلة المخارج.

وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذى به تتميز الأضداد، ولزوم العدل، وإيثار الحسن واجتناب القبيح، ووضع الأشياء مواضعها.

فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه، والقوافي التى توافقه، والوزن الذى يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه أثبته، وأعمل فكره فى شغل القوافى بما تقتضيه من المعانى علي غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله. فإذا كملت له المعانى، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا

لما تشتت منها، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته فيستقصى انتقاده ويرم ما وهى منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية وإن اتفقت له قافية قد شغلها فى معنى من المعانى، واتفق له بمعنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع فى المعنى الثانى منها فى المعنى الأول ، نقلها إلى المعنى المختار الذى هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله، ويكون كالنساج الحاذق الذى يفوف وشيه بأحسن التفويف، ويسده وينيره، ولا يهلهل شيئا منه فيشينه، وكالنقاش الرفيق الذى يضع الأصباغ فى أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه فى العيان، وكناظم الجوهر الذى يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق ولا يشين عقوده، بأن يفاوت بين جواهرها فى نظمها وتنسيقها.

وكذلك الشاعر إذا أسس شعره على أن يأتى فيه بالكلام البدوى الفصيح لم يخلط به الحضرى المولد، وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها، وكذلك إذا سهل ألفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة الصعبة القيادة، ويقف على مراتب القول والوصف فى فن بعد فن، ويتعمد الصدق والوفق في تشبيهاته وحكاياته، ويحضر لديه عند كل مخاطبة ووصف ... ...

فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه فى فنونه صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى ومن الشكوى إلى الاستماحة، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافى والنوق، ومن وصف الرعود والبروق إلى وصف الرياض والرواد [1] ، ومن

(١) الأماكن المعشبة الخضراء.

وصف الظلمان [1] والأعيار[2] إلى وصف الخيل والأسلحة، ومن وصف المفاوز [3] والفيافى [4] إلى وصف الطرد [5] والصيد، ومن وصف الليل والنجوم إلى وصف الموارد والمياه والهواجر والآل [6]، والحرابى [7] والجنادب [8]، ومن الافتخار إلى اقتصاص مآثر الأسلاف، ومن الاستكانة والخضوع إلى الاستيعاب والاعتداء، ومن الإباء والاعتياض [9] إلى الإجابة والتسمح، بألطف تخلص وأحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله، بل يكون متصلا به، وممتزجا معه، فإذا استعصى المعنى وأحاطه بالمراد الذى إليه يسوق القول بأيسر وصف وأخف لفظ لم يحتج إلى تطويله وتكريره.

والشعر على تحصيل جنسه، ومعرفة اسمه متشابه الجملة متفاوت التفصيل، مختلف كاختلاف الناس فى صورهم، وأصواتهم، وعقولهم، وحظوظهم وشمائلهم، وأخلاقهم، فهم متفاضلون فى هذه المعانى، وكذلك الأشعار هى متفاضلة فى الحسن على تساويها فى الجنس، ومواقعها من اختيار الناس إياها كمواقع الصور الحسنة عندهم، واختيارهم لما يستحسنونه منها. ولكلٍّ اختيار يؤثره، وهوى يتبعه وبغية لا يستبدل بها ولا يؤثر سواها ... ...

---

(١) جمع ظليم : وهو ذكر النعام.
(٢) الأعيار : الحمر جمع حمار.
(٣) الصحارى.
(٤) الأرض المقفرة .
(٥) مزاولة الصيد.
(٦) السراب.
(٧) دواب صحراوية.
(٨) نوع من الجراد.
(٩) التشدد.

فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ حكيمة المعانى عجيبة التأليف إذا نقضت وجعلت نثرا لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها. ومنها أشعار مموهة مزخرفة عذبة، تروق الأسماع والأفهام إذا مرت صفحا، فإذا حصلت وانتقدت بهرجت معانيها، وزيفت ألفاظها، ومجت حلاوتها، ولم يصلح نقضها لبناء يستأنف منه، فبعضها كالقصور المشيدة، والأبنية الوثيقة الباقية على مر الدهور، وبعضها كالخيام الموتدة التى تزعزعها الرياح، وتوهيها الأمطار، ويسرع إليها البلى، ويخشى عليها التقوض.

وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجه ونفاه فهو ناقص. والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذى يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرهه لما ينفيه، أن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع المر، والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن وتتأذى بالجهير الهائل، والفهم يأنس من الكلام بالعدل والصواب الحق، والجائز المعروف المألوف ويتشوف إليه، ويتجلى له، ويستوحش من الكلام الجائر والخطأ الباطل والمحال المجهول المنكر وينفر منه، ويصدأ له، فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما مصفى من كدر العى (١)، مقموما من أود (٢)

---

(١) العى العجز عن التعبير بما يفيد المعنى المقصود.

(٢) : الاعوجاج.

الخطأ واللحن، سالما من جور التأليف، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا اتسعت طرقه، ولطفت موالجه [1]، فقبله الفهم وارتاح له. وأنس به. وإذا ورد عليه على ضد هذه الصفة وكان باطلا محالا مجهولا انسدت طرقه ونفاه واستوحش عند حسه به، وصدئ له، وتأذى به كتأذى سائر الحواس بما يخالفها على ما شرحناه . وعلة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أن علة كل قبيح منفى الاضطراب . والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها وتقلق بما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها فى حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت.

وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التى يعمل بها وهى : اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه . ومثال ذلك الغناء المطرب الذى يتضاعف له طرب مستمعه المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه. فأما المقتصر على طيب اللحن منه دون ما سواه فناقص الطرب. وهذه حال الفهم فيما يرد عليه من الشعر الموزون مفهوما أو مجهولا، وللأشعار الحسنة على أختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تحد كيفيتها، كمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق، وكالأرابيح الفائحة المختلفة الطيب والنسيم، وكالنقوش الملونة التقاسيم والأصباغ، وكالإيقاع المطرب المختلف التأليف،

(١) الموالج : المداخل .

وكالملامس اللذيذة الشهية الحس، فهى تلائمه إذا وردت عليه- أعنى الأشعار الحسنة للفهم- فيلتذها ويقبلها، ويرتشفها كارتشاف الصديان للبارد الزلال، لأن الحكمة غذاء الروح، فأنجع الأغذية ألطفها، وقد قال ﷺ : «إن من الشعر حكمة»، وقال ﷺ : «ما خرج من القلب وقع فى القلب، وما خرج من اللسان لم يتعد الآذان». فإذا صدق ورود القول نثرا ونظما أثلج صدره. وقال بعض الفلاسفة :

«إن النفس كلمات روحانية من جنس ذاتها». وجعل ذلك برهانا على نفع الرقى ونجعها فيما تستعمل له».

وإذا ودر عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان. المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر. وأخفى دبيبا من الرقى، وأشد إطرابا من الغناء، فسل السخائم [1]، وحلل العقد، وسخى الشحيح، وشجع الجبان، وكان كالخمر فى لطف دبيبه والهائه، وهزه وإثارته. وقد قال ﷺ : «إن من البيان لسحرا».

ولحسن الشعر وقبول الفهم إياه علة أخرى وهى موافقته للحال التى يعد معناه لها كالمدح فى حال المفاخرة وحضور من يكبت بإنشاده من الأعداء، ومن يسر به من الأولياء.وكالهجاء في حال مباراة المهاجى. والحط منه حيث ينكى فيه استماعه له. وكالمراثى فى حال جزع المصاب. وتذكر مناقب المفقود عند تأبينه، والتعزية عنه. وكالاعتذار والتنصل من الذنب عند سل سخيمة المجنى عليه، المعتذر إليه. وكالتحريض على القتال عند التقاء الأقران وطلب المغالبة، وكالغزل والنسيب عند شكوى العاشق واهتياج شوقه وحنينه إلى من يهواه.

---

(١) السخائم : الأحقاد والضغائن.

فإذا وافقت هذه المعانى هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند مستمعها، ولا سيما إذا أيدت بما يجلب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعانى المختلجة فيها، والتصريح بما كان يكتم منها. والاعتراف بالحق في جميعها.

والشعر هو ما إن عرى عن معنى بديع لم يعر من حسن الديباجة. وما خالف هذا فليس بشعر. ومن أحسن المعانى والحكايات فى الشعر وأشدها استفزازا لمن يسمعها، الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أى معنى يساق فيه قبل استتمامه، وقبل توسط العبارة عنه، والتعريض الخفى الذى يكون بخفائه أبلغ فى معناه من التصريح الظاهر الذى لا ستر دونه، فموقع هذين عند الفهم كموقع البشرى عند صاحبها لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه من معناهما.



النص الرابع

من «نقد الشعر» (١)

لقدامة بن جعفر

رأيت الناس مختلفين فى مذهبين من مذاهب الشعر- وهما الغلو فى المعنى إذا شرع فيه، والاقتصار على الحد الأوسط فيما يقال منه. وأكثر الفريقين لا يعرف من أصله ما يرجع إليه ويتمسك به، ولا من اعتقاد خصمه ما يدفعه ويكون أبدا مضادا له. لكنهم يخبطون فى ظلماء، فمرة يعمد أحد الفريقين إلى ما كان من جنس قول خصمه فيعتمده، ومرة يقصد ما جانس قوله فى نفسه فيدفعه ويعتقد نقضه. وقد شهدت أنا من هذه - وله سبب- قوما يقولون إن قول مهلهل بن ربيعة:

فلولا الريح أسمع من بحجر ... صليل البيض تقرع بالذكور

خطأ من أجل أنه كان بين موضع الرقة التي ذكرها وبين حجر مسافة بعيدة جدا. وكذلك يقولون فى قول النمر بن تولب:

أبقى الحوادث والأيام من نمر ... أشباه سيف قديم إثره بادى

تظل تحفر عنه إن ضربت به ... بعد الذراعين والساقين والهادى(٢)

---

(١) مطبعة الجوائب ص ٧ إلى ٢٠.

(٢) الهادى : العنق .

وكذلك قول أبى نواس :

وأخفت أهل الشرك حتى أنه   لتخافك النطف التى لم تخلق

ثم رأيت هؤلاء بأعيانهم فى وقت آخر يستحسنون ما يرون من طعن النابغة على حسان بن ثابت رضى الله عنه فى قوله :

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى   وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

وذلك أنهم يرون موضع الطعن على حسان فى قوله الغر، وكان ممكنا أن يقول : البيض، لأن الغرة بياض قليل فى لون آخر غيره. وقالوا : فلو قال البيض لكان أكثر من الغرة. وفى قوله يلمعن بالضحى ولو قال بالدجى لكان أحسن. وفى قوله وأسيافنا يقطرن من نجدة دما قالوا : ولو قال يجرين لكان أحسن، إذ كان الجرى أكثر من القطر، فلو أنهم يحصلون مذاهبهم لعلموا أن هذا المذهب فى الطعن على شعر حسان غير المذهب الذي كانوا معتقدين له من الإنكار على مهلهل والنمر وأبى نواس، لأن المذهب الأول إنما هو لمن أنكر الغلو، والثانى لمن استجاده، فإن النابغة على ما حكى عنه لم يرد من حسان إلا الإفراط والغلو بتصيير مكان كل معني وضعه ما هو فوقه وزائد عليه. وعلى أن من أنعم النظر علم أن هذا الرد على حسان من النابغة كان أو من غيره خطأ، وأن حسانا مصيب إذ كانت مطابقة المعنى بالحق فى يده، وكان الراد عليه عادلا عن الصواب إلى غيره. فمن ذلك أن حسانا لم يرد بقوله الغر أن يجعل الجفان بيضا فإذا قصر عن تصيير جميعها بيضا نقص ما أراده، لكنه أراد بقوله الغر المشهورات كما يقال يوم أغر ويد غراء وليس يراد البياض فى شىء من ذلك، بل يراد الشهرة والنباهة.

وأما قول النابغة فى يلمعن بالضحى وأنه لو قال بالدجى لكان أحسن من قوله بالضحى إذ كل شىء يلمع بالضحى، فهذا خلاف الحق وعكس الواجب، لأنه ليس يكاد يلمع بالنهار من الأشياء إلا الساطع النور الشديد الضياء، فأما الليل فأكثر الأشياء مما له أدنى نور وأيسر بصيص يلمع فيه، فمن ذلك الكواكب وهى بارزة لنا مقابلة لأبصارنا دائما تلمع بالليل، ويقل لمعانها بالنهار حتى تخفى، وكذلك السرج والمصابيح ينقص نورها كلما أضحى النهار. وفى الليل تلمع عيون السباع لشدة بصيصها، وكذلك اليراع [1] حتى تخال نارا.

فأما قول النابغة أو من قال إن قوله فى السيوف يجرين خير من قوله يقطرن لأن الجرى أكثر من القطر فلم يرد حسان الكثرة، وإنما ذهب إلى ما يلفظ به الناس ويعتادونه من وصف الشجاع الباسل والبطل الفاتك بأن يقولوا سيفه يقطر دما، ولم يسمع سيفه يجرى دما، ولعله لو قال يجرين دما يعدل عن المألوف المعروف من وصف الشجاع النجد إلى ما لم تجر عادة العرب بوصفه.

فلنرجع إلى ما بدأنا بذكره من الغلو والاقتصار على الحد الأوسط، فأقول: إن الغلو عندى أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديما. وقد بلغنى عن بعضهم أنه قال : أحسن الشعر أكذبه، وكذا نرى فلاسفة اليونانيين فى الشعر على مذهب لغتهم. ومن أنكر على مهلهل والنمر وأبى نواس قولهم المتقدم ذكره فهو مخطئ، لأنهم وغيرهم ممن ذهب إلى الغلو إنما أرادو به المبالغة. (وكل فريق إذا أتى من

(١) يقصد باليراع هنا ذلك النوع من الفراش الذى يضىء ليلا.

المبالغة) [1] والغلو بما يخرج عن الموجود، ويدخل فى باب المعدوم فإنما يريد به المثل وبلوغ الغاية في النعت. وهذا أحسن من المذهب الآخر، فإن قول النابغة فى معنى قول النمر على مذهب الاقتصار ولزوم الحد الأوسط.

وقد أبقت صروف الدهر منى كما أبقت من السيف اليمانى

دون قول النمر (لأن فى قول النمر) دليلا قويا [2] على أن ما بقى منه أكثر مما بقى من النابغة، وكذلك قول كعب بن مالك الأنصارى فى معنى قول مهلهل ووصفه صوت الضرب :

من سره ضرب يرعبل [3] بعضه بعضا كمعمعة [4] الإناء المحرق

دون قول مهلهل، لأن فى قول مهلهل ما يدل على أن الضرب الذى ذكره أشد وأبلغ. وكذلك قول الحزين الكنانى فى معنى قول أبى نواس :

يغضى حياء ويغضي من مهابته فلا يكلـــم إلا حين يبتسـم

دون قول أبى نواس، لأن هذا وإن كان قد وصف صاحبه بما دل على مهابته، فإن فى قول أبى نواس دليلا على عموم المهابة ورسوخها في قلب الشاهد والغائب. وفى قوله حتى إنه لتهابك قوة لتكاد تهابك. وكذا كل غال مفرط فى الغلو إذا أتى بما يخرج عن الموجود فإنما يذهب فيه إلى تصييره مثلا. وقد أحسن أبو نواس حيث أتى بما ينبئ عن عظم الشيء الذى وصفه .

---

(١) ما بين القوسين تكملة من طبعة ليدن بعناية ك س.أ. بونيباكر (والنص فيه من صفحة ٤٢ الى ص ٨٢).

(٢) فى كل من نسخة «مطبعة الجوائب» والمطبعة المليجية (بعناية محمد عيسى منون). ومكتبة الخانجى (بعناية كمال مصطفى) : «دون قول النمر دليلا قويا»، وواضح أن النص على هذا غير مستقيم، وقد أكملته من نسخة بونيباكو المشار إليها فاستقام !

(٣) رعبل الشيء : قطعه أو مزقه.

(٤) المعمعة : صوت الحريق، وشدة الحر.

النص الخامس

من «الوساطة بين المتنبى وخصومه» [1]

للقاضى الجرجانى

أنا أقول - أيدك الله - إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان، ولست أفضل فى هذه القضية بين القديم والمحدث، والجاهلى والمخضرم، والأعرابى والمولد، إلا أننى أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمس، وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر، فإذا استكشفت عن هذه الحالة وجدت سببها والعلة فيها أن المطبوع الذكى لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية، ولا طريق للرواية إلا السمع، وملاك الرواية الحفظ، وقد كانت العرب تروى وتحفظ، ويعرف بعضها برواية شعر بعض، كما قيل : أن زهيرا كان راوية أوس، وأن الحطيئة راوية زهير، وأن أبا ذؤيب راوية ساعدة بن جويرية، فبلغ هؤلاء فى الشعر حيث تراهم، وكان عبيد راوية الأعشى، ولم تسمع له كلمة تامة، كما لم يسمع لحسين راوية جرير، ومحمد بن سهل راوية الكميت، والسائب راوية كثير، غير أنها كانت بالطبع أشد ثقة وإليه أكثر استئناسا. وأنت تعلم أن العرب مشتركة فى اللغة واللسان، وأنها سواء فى المنطق والعبارة، وإنما تفضل

(١) بتحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، وعلى محمد البجاوى ط أولى (الحلبى) ١٩٤٥.

القبيلة أختها بشيء من الفصاحة. ثم قد تجد الرجل منها شاعرا مفلقا، وابن عمه وجار جنابه ولصيق طنبه بكيئا مفحما، وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر، والخطيب أبلغ من الخطيب، فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحدة القريحة والفطنة.

وهذه الأمور عامة فى جنس البشر لا تخصيص لها بالأعصار، ولا يتصف بها دهر دون دهر. فإن قلت : فما بال المتقدمين خصوا بمتانة الكلام وجزالة المنطق وفخامة الشعر، حتى أن أعلمنا باللغة وأكثرنا رواية للغريب لو حفظ كل ما ضمت الدواوين المروية، والكتب المصنفة من شعر فحل، وخبر فصيح، ولفظ رائع ونحن نعلم أن معظم هذه اللغة مضبوط مروى، وجل الغريب محفوظ منقول- ثم أعانه الله بأصح طبع وأثقب ذهن وأنفذ قريحة، ثم حاول أن يقول قصيدة، أو يقرض بيتا يقارب شعر امرئ القيس وزهير، فى فخامته وقوة أسره، وصلابة معجمه لوجده أبعد من العيوق متناولا، وأصعب من الكبريت الأحمر مطلبا؟ قلت : أحلتك على ما قالت العلماء فى حماد وخلف وابن دأب وأضرابهم، ممن نحل القدماء شعره فاندمج فى أثناء شعرهم، وغاب فى أضعافه، وصعب علي أهل العناية إفراده وتعسر، مع شدة الصعوبة حتى تكلف فلى الدواوين واستقراء القصائد فنفى منها ما لعله أمتن وأفخم، وأجمع لوجوه الجودة وأسباب الاختيار مما أثبت وقبل، وهؤلاء محدثون حضريون، وفى العصر الذى فسد فيه اللسان، واختلطت اللغة وحظر الاحتجاج بالشعر، وانقضى من جعله الرواة ساقة الشعراء.

فإن قلت : فما بال هذا النمط والطريقة،وهذه المنقبة والفضيلة ينفرد بها الواحد فى العصر وهو مشحون بالشعر، وكان فيما مضى

يشمل الدهماء ويعم الكافة؟ قلت لك : كانت العرب ومن تبعها من السلف تجرى على عادة فى تفخيم اللفظ وجمال المنطق لم تألف غيره، ولا أنسها سواه، وكان الشعر أحد أقسام منطقها، ومن حقه أن يختص بفضل تهذيب، ويفرد بزيادة عناية، فإذا اجتمعت تلك العادة والطبيعة، وانضاف إليها التعمل والصنعة، خرج كما تراه فخما جزلا قويا متينا.

وقد كان القوم يختلفون فى ذلك، وتتباين فيه أحوالهم، فيرق شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع، وتركيب الخلق، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة، وأنت تجد ذلك ظاهرا فى أهل عصرك وأبناء زمانك، وترى الجافي الجلف منهم كز الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب، حتى أنك ربما وجدت ألفاظه فى صوته ونغمته، وفى جرسه ولهجته، ومن شأن البداوة أن تحدث بعض ذلك، ولأجله قال النبى ﷺ : « من بدا جفا». ولذلك تجدشعر عدى وهو جاهلى أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة وهما آهلان، للازمة عدى الحاضرة وإيطانه الريف، وبعده عن جلافة البدو وجفاء الأعراب. وترى رقة الشعر أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتيم، والغزل المتهالك، فإن اتفقت تلك الدماثة والصبابة، وانضاف الطبع إلى الغزل، فقد جمعت لك الرقة من أطرافها. (ص ١٤- ١٧)

وإذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب وعظم غنائه فى تحسين الشعر، فتصفح شعر جرير وذى الرمة فى القدماء، والبحترى فى المتأخرين، وتتبع نسيب متيمى العرب، ومتغزلى أهل الحجاز، كعمر،

وكثير، وجميل، ونصيب، وأضرابهم، وقسهم بمن هو أجود منهم شعرا. وأفصح لفظا وسبكا، ثم انظر واحكم وأنصف، ودعنى من قولك: هل زاد على كذا، وهل قال إلا ما قاله فلان! فإن روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم، وإنما تفضى إلى المعنى عند التفتيش والكشف. وملاك الأمر فى هذا الباب خاصة ترك التكلف ورفض التعمل والاسترسال للطبع، وتجنب الحمل عليه والعنف به، ولست أعنى بذلك كل طبع، بل المهذب الذى قد صقله الأدب، وشحذته الرواية، وجلته الفطنة، وألهم الفصل بين الردىء والجيد، وتصور أمثلة الحسن والقبح. (ص ٢٣- ٢٤)

والعجب ممن ينتقص أبا الطيب، ويغض من شعره لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة وفساد المذهب فى الديانة كقوله:

يترشفن من فمى رشفات هن فيه أحلى من التوحيد

وقوله :

وأبهر آيات التهامى أنه أبوكم واحدى مالكم من مناقب

وهو يحتمل لأبى نواس قوله :

قلت والكأس على كفى تهوى لالتثامى

أنا لا أعرف ذاك اليوم فى ذاك الزحام

وقوله :

يا عازلى فى الدهر ذا هجـر لا قدر صـــح ولا جبـــر

ما صح عندى من جميع الذى يذكر إلا المـــوت والقبــر

فاشرب على الدهر وأيامــه فإنما يهلكنــــا الدهـــر

فلو كانت الديانة عارا على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر، لوجب أن يمحى اسم أبى نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمة عليهم بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعرى وأضرابهما، ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم وعاب من أصحابه، بكما خرسا وبكاء مفحمين، ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر. (ص ٦٠-٦٢)

وهذا أمر تستخبر به النفوس المهذبة، وتستشهد عليه الأذهان المثقفة، وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار، وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفى أوصاف الكمال، وتذهب فى الأنفس كل مذهب، وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها فى انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهى أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلق بالنفس، وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم- وإن قايست واعتبرت، ونظرت وفكرت- لهذه المزية سببا، ولما خصت به مقتضيا.

ولو قيل لك : كيف صارت هذه الصورة، وهى مقصورة عن الأولى- فى الإحكام والصنعة، وفى الترتيب والصيغة، وفيما يجمع أوصاف الكمال، وينتظم أسباب الاختيار أحلى وأرشق وأحظى وأوقع؟ لأقمت السائل مقام المتعنت المتجانف، ورددته رد المستبهم الجاهل! ولكان أقصى ما فى وسعك، وغاية ما عندك أن تقول: موقعه فى القلب ألطف، وهو بالطبع أليق، ولم تعدم مع هذه الحال معارضا يقول لك : فما عبت من هذه الأخرى؟ وأى وجه عدل بك عنها؟ ألم يجتمع لها كيت وكيت! وتتكامل

فيها ذيه وذيه! وهل للطاعن إليها طريق ! وهل فيها لغامز مغمز. يحاجك بظاهر تحسه النواظر، وأنت تحيله على باطن تحصله الضمائر!.

كذلك الكلام : منثوره ومنظومه، ومجمله ومفصله، تجد منه المحكم الوثيق والجـزل القـوى، والمصنع المحكم، والمنمق الموشح،قـد هذب كل التهذيب، وثقف غاية التثقيف، وجهد فيه الفكر، وأتعب لأجله الخاطر، حتى احتمى ببراءته عن المعائب، واحتجر بصحته عن المطاعن، ثم تجد لفؤادك عنه نبوة، وترى بينه وبين ضميرك فجوة، فإن خلص إليها فبأن يسهل بعض الوسائل أذنه، ويمهد عندهما حاله، فأما بنفسه وجوهره، وبمكانه وموقعه، فلا. هذا قولى فيما صفا وخلص وهذب ونقح، فلم يوجد فى معناه خلل، ولا فى لفظه دخل، فأما المختل المعيب، والفاسد المضطرب، فله وجهان : أحدهما ظاهر يشترك فى معرفته، ويقل التفاضل فى علمه، وهو ما كان اختلاله وفساده من باب اللحن والخطأ من ناحية الإعراب واللغة. وأظهر من هذا ما عرض له ذلك من قبل الوزن والذوق، فإن العامى قد يتميز بذوقه الأعاريض والأضرب، ويفصل بطبعه بين الأجناس والأبحر، ويظهر له الانكسار البين، والزحاف السائغ، والآخر غامض يوصل إلى بعضه بالرواية، ويوقف على بعض بالدراية، ويحتاج فى كثير منه إلى دقة الفطنة، وصفاء القريحة، ولطف الفكر، وبعد الغوص، وملاك ذلك كله، وتمامه الجامع كله والزمام عليه صحة الطبع، وإدمان الرياضة، فإنهما أمران ما اجتمعا فى شخص فقصرا في إيصال صاحبهما عن غايته، ورضيا له بدون نهايته.

وأقل الناس حظا من هذه الصناعة من اقتصر فى اختياره ونفيه، وفى استجادته واستسقاطه على سلامة الوزن، وإقامة الإعراب، وأداء

اللغة. ثم كان همه وبغيته أن يجد لفظا مروقا وكلاما مزوقا، قد حشى تجنيسا وترصيعا، وشحن مطابقة وبديعا، أو معنى غامضا قد تعمق فيه مستخرجه، وتغلغل إلى مستنبطه، ثم لا يعبأ باختلاف الترتيب. واضطراب النظم، وسوء التأليف، وهلهلة النسج، ولا يقابل بين الألفاظ ومعانيها، ولا يسبر ما بينهما من نسب، ولا يمتحن ما يجتمعان فيه من سبب، ولا يرى اللفظ إلا ما أدى إليه المعنى، ولا الكلام إلا ما صور له الغرض، ولا الحسن إلا ما أفاده البديع، ولا الرونق إلا ما كساه التصنيع. وقد حملنى حب الإفصاح عن هذا المعنى على تكرير القول فيه، وإعادة الذكر له، ولو احتمل مقدار هذه الرسالة استقصاءه، واتسع حجمها للاستيفاء له لاسترسلت فيه، ولأشرفت بك على معظمه.

وإذا كان هذا محلى من التحقيق بهذه الطريقة، ومقامى فى نصرة هذا الرأى فأنا أول موافق لك على ما ادعيته، وراض منك بالمقدار الذى أوردته، غير أن العصبية ربما كدرت صفو الطبع، وفلت حد الذهن، ولبست العلم بالشك، وحسنت للمنصف الميل، ومتى استحكمت ورسخت صورت لك الشىء بغير صورته، وحالت بينك وبين تأمله، وتخطت بك الإحسان الظاهر إلى العيب الغامض، وما ملكت العصبية قلبا فتركت فيه للتثبت موضعا، أو أبقت منه للإنصاف نصيبا !. (ص٤٢٦-٤٢٨)



النص السادس

من «الموازنة بين الطائيين» (١)

للآمدى

وأنا أذكر بإذن الله الآن فى هذا الجزء (أنواع) المعاني التى يتفق فيها الطائيان، وأوازن بين معنى ومعنى، وأقول : أيهما أشعر فى ذلك المعنى بعينه، فلا تطلبنى أن أتعدى هذا إلى أن أفصح لك بأيهما أشعر عندى على الإطلاق، فإنى غير فاعل ذلك، لأنك إن قلدتنى (بشىء) لم تحصل لك الفائدة بالتقليد، وإن طالبت بالعلل والأسباب التى أوجبت التفضيل فقد أخبرتك فيما تقدم بما أحاط به علمى من نعت مذهبيهما، وذكر مساويهما فى سرقة المعانى من الناس (وانتحالها)، وغلطهما فى المعانى والألفاظ، وإساءة من أساء منهما فى الطباق والتجنيس والاستعارة ورداءة النظم واضطراب الوزن، وغير ذلك مما أوضحته فى مواضعه وبينته، وما سيعود ذكره فى الموازنة من هذه الأنواع على ما يقوده القول، وتقتضيه الحجة، وما ستراه من محاسنهما وبدائعهما وعجيب ... اختراعهما، فإنى أوقع الكلام على جميع ذلك وعلى سائر أغراضهما

(١) من كتاب «الموازنة بين شعر أبي تمام والبحترى» لأبى القاسم الحسن بن بشر الآمدى- تحقيق السيد أحمد صقر- دار المعارف، ١٩٦١والنص فى الجزء الأول، وهو مستمر من ص٣٨٨ إلى ص ٣٩٦ فيما عدا فقرة واحدة وردت متصلة بالجوارى والنخاسة. ولم أر ضرورة لإيرادها لأنها لا تضيف جديدا إلى الفكرة النقدية التى يعرضها الآمدى فى هذا النص.

ومعانيهما فى الأشعار التى أرتبها فى الأبواب، وأنص على الجيد وأفضله، وعلى الرديء وأرذله، وأذكر من علل الجميع ما ينتهى إليه التخليص، وتحيط به العبارة. ويبقى مالا يمكن إخراجه إلى البيان ولا إظهاره إلى الاحتجاج، وهو علة مالا يعرف إلا بالدربة ودائم التجربة وطول الملابسة، وبهذا يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت قريحته، وقلت دربته، بعد أن يكون هناك طبع فيه تقبل لتلك الصناعة وامتزاج (بها) وإلا لا يتم ذلك .

وأكلك بعد ذلك إلى اختيارك، وما تقضى عليه فطنتك وتمييزك، فينبغى أن تنعم النظر فيما يرد عليك، ولن ينتفع بالنظر إلا من يحسن أن يتأمل ، ومن إذا تأمل علم، ومن إذا علم أنصف.

ثم إن العلم بالشعر (قد) خص بأن يدعيه كل أحد، وأن يتعاطاه من ليس من أهله، فلم لا يدعى أحد هؤلاء المعرفة بالعين والورق [١] والخيل والسلاح والرقيق والبز [٢] والطيب وأنواعه، ولعله قد لابس من أمر الخيل وركوبها والسلاح والعمل بها، أو الرقيق واقتنائه أو الثياب ولبسها أو الطيب واستعماله- أكثر مما عاناه من أمر الشعر وروايته، فلا يتهم نفسه فى المعرفة بالشعر تهمته إياه بالمعرفة ببعض هذه الأشياء مما عاناه وزاوله. وما باله- وقد ركب الخيل كثيرا- لما راقه من الفرس ملاحة سبيبه [٣]، واستدارة كفله، وبريق شعره، وحسن إشراقه (وجودة حضره[٤]).

---

(١) العين : ما ضرب نقدا من الدنانير، والورق الفضة مضروبة كانت أو غير مضروبة. وينص الآمدى بعد قليل على اسمى الذهب والفضة فى هذا النص نفسه.

(٢) البز : نوع من الثياب.

(٣) سبيب الفرس : شعر ذنبه وعرفه وناصيته.

(٤) الحضر : عدو ذو وثب.

توقف عن ابتياعه حتى يشاور من يجيز أمره فى جنسه) وعتقه[1]، وموضع نتاجه، وصحة قوائمه، وسلامة أعضائه، وبراءته من العيوب الظاهرة والباطنة.

وكذلك السيف لما بهره جلاؤه وصقاله وصفاء حديدته- لم يمض فيه اختياره على غيره من السيوف، حتى يشاور من يعرف حسنه وطبعه وجوهره وفرنده [2] ومضاءه.

وكذلك لما أعجبه من ثوب الوشى حسن طرزه، وكثرة صوره وبديع نقوشه، واختلاف ألوانه- لم يبادر إلى إعطاء ثمنه حتى رجع إلى أهل العلم بجوهره وكثرة مائه وجودة رقعته وصحة نساجته وخلاص إبريسمه [3]...

فكيف لم يفعل ذلك فى الشعر لما راقه حسن وزنه وقوافيه، ودقيق معانيه وما يشتمل عليه من مواعظ وأدب وحكم وأمثال فلم يتوقف عن الحكم له على ما سواه حتى يرجع إلى من هو أعلم منه بألفاظه، واستواء نظمه، وصحة سبكه، ووضع الكلام منه فى مواضعه، وكثرة مائه ورونقه، إذ كان الشعر لا يحكم له بالجودة إلا بأن تجتمع هذه الخلال فيه ؟ ! .

ألا ترى أنه قد يكون فرسان سليمان من كل ، موجود فيهما سائر علامات العتق والجودة والنجابة، ويكون أحدهما أفضل من الآخر بفرق لا يعلمه إلا أهل الخبرة والدربة الطويلة.

---

(١) عتق الفرس عتقا: كرم وسبق.

(٢) فرند السيف : ما يلمح فى صفحته من أثر تموج الضوء.

(٣) الإبريسم : أحسن الحرير.

وكذلك الشعر : قد يتقارب البيتان الجيدان النادران، فيعلم أهل العلم بصناعة الشعر أيهما أجود إن كان معناهما واحدا، أو أيهما أجود فى معناه أن كان معناهما مختلفا.

وقد ذكر هذا المعنى بعينه محمد بن سلام الجمحى، وأبو على دعبل بن على الخزاعى، فى كتابيهما.

وحكى إسحاق الموصلى قال: قال لى المعتصم : أخبرنى عن معرفة النغم وبينها لى، فقلت: إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة، ولا تؤديها الصفة.

قال : وسألنى محمد الأمين عن شعرين متقاربين، وقال : اختر أحدهما، فاخترت، فقال: من أين فضلت هذا على هذا وهما متقاربان؟

فقلت : لو تفاوتا لأمكننى التبيين ، ولكنهما تقاربا وفضلت هذا بشىء تشهد به الطبيعة ، ولا يعبر عنه اللسان .

وقد قيل لخلف الأحمر : إنك لا تزال ترد الشىء من الشعر، وتقول: هو ردىء، والناس يستحسنونه! فقال : إذا قال لك الصراف: إن هذا الدرهم زائف فاجتهد جهدك أن تنفقه، فلا ينفعك قول غيره : إنه جيد.

فمن سبيل من عرف بكثرة النظر فى الشعر والارتياض فيه وطول الملابسة له أن يقضى له بالعلم بالشعر والمعرفة بأغراضه، وأن يسلم له الحكم فيه، ويقبل منه ما يقوله، ويعمل على ما يمثله، ولا يتنازع فى شىء من ذلك، إذ كان من الواجب أن يسلم لأهل كل صناعة صناعتهم، ولا يخاصمهم فيها، ولا ينازعهم إلا من كان مثلهم نظيرا في الخبرة وطول الدربة والملابسة .

وإنه ليس فى وسع أحد أن يجعلك أيها السائل المتعنت أو المسترشد المتعلم فى العلم بصناعته كنفسه، ولا يجد إلى قذف ذلك فى نفسك ولا فى نفس ولده ومن هو أخص الناس به سبيلا، ولا أن يأتيك بعلة قاطعة، ولا حجة باهرة، وإن كان ما اعترضت به اعتراضا صحيحا، وما سألت عنه سؤالا مستقيما، لأن ما لا يدرك إلا على طول الزمان ومرور الأيام، لا يجوز أن تحيط به ساعة من النهار.

ثم إن العلم الذى لا يعلم فى أكثر أحواله إلا بالرؤية والمشاهدة لا يعرف حق المعرفة بالقول والصفة، وقد قيل : ليس الخبر كالمعاينة ، وعلة ذلك بينة واضحة، ومعلومة ظاهرة، وهى : أنه لا يمكنه أن يشاهد بك جميع المعلومات التى اختبرها وعلم علمه (منها) بملابستها فى السنين الطويلة، فمن المحال أن يقدر (على أن يصور لك عشرة آلاف فرس أو) أن يصف لك عشرة آلاف جارية أو عشرة آلاف سيف مختلفات الأجناس والجواهر (والأوصاف)، فيجعلك مشاهدا لذلك كله فى لحظة واحدة ووقت واحد، ومخبرا لك بكل علة وكل حجة وكل نعت وصفة فى كل نوع من ذلك وكل جنس فى تلك الساعة، وهو إنما علم ذلك على مرور الأيام والزمان، وهذا مجال لا يمكن ولا يسوغ ولا يقدر عليه إلا خالق الخلق وبارئ البشر.

وبعد : فلم لا تصدق نفسك أيها المدعى، وتعرفنا من أين طرأ لك الشعر، أمن أجل أن عندك خزانة كتب تشتمل على عدة من دواوين الشعراء، وأنك ربما قلبت ذلك وتصفحته، أو حفظت القصيدة والخمسين منه ؟.

فـإن كـان ذلك هـو الذى قـوى ظنك، ومكن ثقـتك بمعـرفـتك، فلم لا تدعى المعرفة بثياب بدنك ورحل بيتك ونفقتك؟ فإنك دائما تستعمل ذلك وتستمتع به، ولا تخلو من ملابسته كما تخلو فى كثير من الأوقات من ملابسة الشعر ودراسته (وإنشاده)، حتي إذا رمت تصريف دينار بدارهم أو تصريف دراهم بدراهم أو ابتياع ثوب أو شىء من الآلة، لم تثق بفهمك ولا علمك حتى ترجع إلى من يعرف ذلك دونك فتستعين به على حاجتك، ولم لما خفت الغبينة فى مالك فأذعنت وسلمت وأقررت بقلة المعرفة- لم تخش الغبينة والوكس فى عقلك فتسلم العلم بالشعر إلى أهله؟ فإن الضرر فى غبن العقل أعظم من الضرر فى غبن المال.

فإن قلت : وما العلم بالخيل والبز والرقيق والذهب والفضة التى لم يطبع الإنسان على المعرفة بها والعلم بجيدها ورديئها كما طبع على الكلام، فكان كل أحد (يكون) متكلما، وليس كل أحد صيرفيا ولا بزازا ولا نخاسا ؟.

قيل : ولا كل أحد يكون شاعرا، ولا خطيبا، ولا فى منطقه بارعا ولا بليغا. ولو كان ذلك كذلك لما رأيت أحدا يتكلم (فيستحسن كلامه ولا يستعاد، وآخر يتكلم) فيضحك منه، فالإنسان المتكلم يعلم معانى ألفاظ لغته، ولا يعلم جيدها من رديئها (ومتخيرها من مرذولها)، كما أنه يعلم أيضا أنواع الثياب والجواهر والخيل والرقيق، ويميز بين أجناسها، ولا يعلم جيد كل جنس من رديئه، وأرفعه من أدونه. فكما أن المعرفة بكل جنس من هذه صناعة، فكذلك المعرفة بكل جنس من أجناس الكلام (من الشعر) والخطابة صناعة. فإذا رجعت فى المعرفة بتلك إلى أهلها فارجع أيضا (إلى المعرفة) بهذه إلى أهلها.

وبعد : فإنى أدلك على ما ينتهي بك إلى البصيرة والعلم بأمر نفسك فى معرفتك بهذه الصناعة أو الجهل بها، وهو أن تنظر ما أجمع عليه الأئمة في علم الشعر من تفضيل بعض الشعراء على بعض، فإن عرفت علة ذلك فقد علمت، وإن لم تعرفها فقد جهلت، وذلك بأن تتأمل شعر أوس بن حجر والنابغة الجعدى، فتنظر من أين فضلوا أوسا، وتنظر فى شعر بشر بن أبى خازم وتميم بن أبى مقبل، فتنظر من أين فضلوا بشرا.

وأخبرنى بعض الشيوخ عن أبى العباس ثعلب عن ابن الأعرابى عن المفضل : أن سائلا سأله عن الراعى وذى الرمة أيهما أشعر؟ فصاح عليه صيحة منكرة: أى لا يقاس ذو الرمة بالراعي، وكذلك غير المفضل لايقيسه به ولا يقارب بينهما. فتأمل شعرى هذين فانظر من أين وقع التفضيل، فهذا الباب أقرب الأشياء لك إلى أن تعلم حالك فى العلم بالشعر ونقده.

فإن علمت من ذلك ما علموه، ولاح لك الطريق التى بها قدموا من قدموه وأخروا من أخروه، فثق حينئذ بنفسك، واحكم يسمع حكمك.

وإن لم ينته بك التأمل إلى علم ذلك فاعلم أنك بمعزل عن الصناعة. ثم إن كنت شاعرا فلا تظهرن شعرك، واكتمه كما تكتم سرك.فإن قلت : إنه قد انتهى بك التأمل إلى علم ما علموه- لم يقبل ذلك منك حتى تذكر العلل والأسباب، فإن لم تقدر على تلخيص العبارة عن ذلك (فأمسك) حتى تعلم شواهده من فهمك، ودلائله من اختياراتك وتمييزك بين الجيد والردىء.

ثم إنى أقول بعد ذلك : لعلك - أكرمك الله - اغتررت بأن شارفت شيئا من تقسيمات المنطق، أو جملا من الكلام والجدل، أو علمت أبوابا من الحلال والحرام، أو حفظت صدرا من اللغة، أو اطلعت على بعض مقاييس العربية، وأنك لما أخذت بطرف نوع من هذه الأنواع بمعاناة ومزاولة ومتصل عناية فتوجهت فيه ومهرت- ظننت أن كل ما لم تلابسه من العلوم ولم تزاوله يجرى ذلك المجرى، وأنك متى تعرضت له وأمررت قريحتك عليه نفذت وكشفت عن معانيه. هيهات! لقد ظننت باطلا، ورمت عسيرا، لأن العلم - (من) أى نوع كان - لا يدركه طالبه إلا بالانقطاع إليه، والإكباب عليه، والجد فيه، والحرص على معرفة أسراره وغوامضه.

ثم قد يأتى جنس من العلوم لطالبه ويتسهل، ويمتنع عليه جنس آخر ويتعذر، لأن كل امرئ إنما يتيسر له ما فى طبعه قبوله، وما فى طاقته تعلمه.

فينبغى - أصلحك الله - أن تقف حيث وقف بك، وتقنع بما قسم لك، ولا تتعدى إلى ما ليس من شأنك ولا من صناعتك.

★ ★ ★

النص السابع

من «العمدة» (١)

لابن رشيق القيراونى

كل قديم من الشعراء فهو محدث فى زمانه بالإضافة إلى من كان قبله. وكان أبو عمرو بن العلاء يقول : لقد حسن هذا المولد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته، يعنى بذلك شعر جرير والفرزدق فجعله مولدا بالإضافة إلى شعر الجاهلية والمخضرمين. وكان لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين. قال الأصمعى: جلست إليه ثمانى حجج فما سمعته يحتج ببيت إسلامى. وسئل عن المولدين فقال : ما كان من حسن فقد سبقوا إليه، وما كان من قبيح فهو من عندهم. ليس النمط واحدا، ترى قطعة ديباج (٢)، وقطعة مسح، وقطعة نطع (٣) .

هذا مذهب أبى عمرو وأصحابه كالأصمعى وابن الأعرابى، أعنى أن كل واحد منهم يذهب فى أهل عصره هذا المذهب، ويقدم من قبلهم. وليس ذلك الشىء إلا لحاجتهم في الشعر إلى الشاهد، وقلة ثقتهم بما

---

(١) من كتاب «العمدة فى صناعة الشعر ونقده» لأبى على الحسن بن رشيق القيروانى- مطبعة أمين هندية بمصر- ١٩٢٥. والنص متصل فى الجزء الأول من ص ٥٦ إلى ص ٥٩.

(٢) الديباج : الحرير.

(٣) النطع : بساط من الجلد، كثيرا ما كان يقتل فوقه المحكوم عليه بالقتل.

يأتى به المولدون. ثم صارت لجاجة، فأما ابن قتيبة فقال: لم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص قوما دون قوم، بل جعل الله ذلك مشتركا مقسوما بين عباده فى كل دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره [1]. ومما يؤيد كلام ابن قتيبة كلام على رضي الله عنه : لولا أن الكلام يعاد لنفد، فليس أحدنا أحق بالكلام من أحد، وإنما السبق والشرف معا فى المعنى على شرائط نأتى بها فيما بعد من الكتاب إن شاء الله. وقول عنترة : «هل غادر الشعراء من متردم» - يدل على أنه يعد نفسه محدثا، قد أدرك الشعر بعد أن فرغ الناس منه، ولم يغادروا له شيئا. وقد أتى فى هذه القصيدة بما لم يسبقه إليه متقدم، ولا نازعه إياه متأخر. وعلى هذا القياس يحمل قول أبى تمام. وكان إماما فى هذه الصناعة غير مدافع :

يقول من تقرع أسماعه　　　كم ترك الأول للآخر

فنقض قولهم : ما ترك الأول للآخر شيئا. وقال فى مكان آخر فزاده بيانا وكشفا للمراد :

فلو كان يفنى الشعر أفناه ما قرت [2]
حياضك منه فى القرون الذواهب

ولكنه صوب العقول إذا انجلت
سحائب منه أعقبت بسحائب

---

(١) انظر عبارة ابن قتيبة فى النص الثانى، ونصها هناك: «ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده فى كل دهر، وجعل كل قديم حديثا فى عصره . . . ».

(٢) قرت : جمعت .

وإنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن. والقدرة ظاهرة على هذا وإن خشن. وسمعت القاضى أبا الفضل جعفر ابن أحمد النحوى – وقد سئل عن ذى الرمة وأبى تمام – فأجاب بجواب يقرب معناه من هذا لم أحفظه .

وقال أبو محمد الحسن بن على بن وكيع – وقد ذكر أشعار المولدين– إنما تروى لعذوبة ألفاظها، ورقتها، وحلاوة معانيها، وقرب مأخذها. ولو سلك المتأخرون مسلك المتقدمين فى غلبة الغريب على أشعارهم، ووصف المهامه [1] والقفار، وذكر الوحوش والحشرات، ما رويت، لأن المتقدمين أولى بهذه المعانى، ولا سيما مع زهد الناس فى الأدب فى هذا العصر وما قاربه. وإنما تكتب أشعارهم لقربها من الأفهام، وأن الخواص فى معرفتها كالعوام، فقد صار صاحبها بمنزلة صاحب الصوت المطرب يستميل أمة من الناس إلى استماعه وإن جهل الألحان، وكسر الأوزان.

وقائل الشعر الحوشى بمنزلة المغنى الحاذق بالنغم، غير المطرب الصوت، يعرض عنه إلا من عرف فضل صنعتة، على أنه إذا وقف علي فضل صنعته لم يصلح لمجالس اللذات، وإنما يجعل معلما للمطربات من القينات، يقومهن بحذقه، ويستمتع بحلوقهن دون حلقه، ليسلمن من الخطأ فى صناعتهن، ويطربن بحسن أصواتهن. وهذا التمثيل الذى مثله ابن وكيع من أحسن ما وقع إلا أن أوله من قول أبى نواس :

---

(١) المهامه جمع مهمه : وهى الصحارى أو البلاد المقفرة .

صفة الطلول بلاغـــة القـدم ... فاجعل صفاتك لابنة الكـرم
لا تخدعن عن التى جعلـــت ... سقم الصحيح وصحة السقم
تصف الطلول على السماع بهـا ... أفذوا العيان كأنت فى الحكم
وإذا وصفت الشىء متبعـــا ... لم تخل من غلط ومن وهـم

ولم أر فى هذا النوع أحسن من فصل أتى به عبد الكريم بن إبراهيم، فإنه قال : قد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد، فيحسن فى وقت ما لا يحسن فى آخر، ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل غيره، ونجد الشعراء الحذاق تقابل كل زمان بما استجيد فيه، وكثر استعماله عند أهله بعد أن لا تخرج من حسن الاستواء، وحد الاعتدال، وجودة الصنعة. وربما استعملت فى بلد ألفاظ لا تستعمل كثيرا فى غيره، كاستعمال أهل البصرة بعض كلام أهل فارس فى أشعارهم، ونوادر حكاياتهم. قال : والذى أختاره أنا التجريد والتحسين الذى يختاره علماء الناس بالشعر، ويبقى غابره على الدهر، ويبعد عن الوحشى المستكره، ويرتفع عن المولد المنتحل، ويتضمن المثل السائر، والتشبيه المصيب والاستعارة الحسنة.

قال صاحب الكتاب : وأنا أرجو أن أكون باختيار هذا الفصل وإثباته ههنا داخلا فى جملة المميزين إن شاء الله، فليس من أتى بلفظ محصور يعرفه طائفة من الناس دون طائفة لا يخرج من بلده، ولا يتصرف من مكانه، كالذى لفظه سائر فى كل أرض، معروف بكل مكان.

وليس التوليد والرقة أن يكون الكلام رقيقا سفسافا، ولا باردا غثا، كما ليست الجزالة والفصاحة أن يكون حوشيا خشنا، ولا أعرابيا جافا،

ولكن حال بين حالين. ولم يتقدم امرؤ القيس والنابغة والأعشى إلا بحلاوة الكلام وطلاوته، مع البعد من السخف والركاكة، على أنهم لو أغربوا لكان ذلك محمولا عنهم، إذ هو طبع من طباعهم، فالمولد المحدث على هذا إذا صح كان لصاحبه الفضل البين بحسن الاتباع، ومعرفة الصواب مع ما إنه أرق حوكا، وأحسن ديباجة .



محتويات الكتاب

